

QUADERNI d'italianistica

Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies
Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes



EDITOR — DIRECTEUR
Antonio Franceschetti (Toronto)

ASSOCIATE EDITORS — DIRECTEURS ADJOINTS
Antonio Alessio (McMaster) **Giusi Oddo (U.B.C.)**
Amilcare A. Iannucci (Toronto) **John Picchione (York)**

BOOK REVIEW EDITOR —
RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS
Olga Zorzi Pugliese (Toronto)

BUSINESS MANAGER — DIRECTEUR ADMINISTRATIF
Manuela A. Scarci (Toronto)

ADVISORY BOARD — CONSEIL CONSULTATIF
D. Aguzzi-Barbagli (U.B.C.) H. Izzo (Calgary)
K. Bartlett (Toronto) I. Lavin (I.A.S. Princeton)
M. Ciavolella (Toronto) J. Molinaro (Toronto)
S. Ciccone (U.B.C.) H. Noce (Toronto)
G. Clivio (Toronto) M. Bandinelli Predelli (McGill)
A. D'Andrea (McGill) P. D. Stewart (McGill)
D. Della Terza (Harvard) W. Temelini (Windsor)
J. Freccero (Stanford) P. Valesio (Yale)
S. Gilardino (McGill) C. Vasoli (Firenze)
E. Zolla (Roma)

COPY EDITING — RÉVISION:
J. Douglas Campbell (Carleton) **Salvatore Bancheri (Toronto)**
Andrea Fedi (Toronto)

DIRECTOR OF — DIRECTEUR DE
BIBLIOTECA DI *Quaderni d'italianistica*:
Leonard G. Sbrocchi (Ottawa)

Executive of the Society — Executif de la Société 1990-1992
President-Présidente: Valeria Sestieri Lee (Calgary)
Vice-President-Vice Présidente: Corrado Federici (Brock)
Secretary/Treasurer-Secrétaire/Trésorier: Vera Golini (St. Jerome)
Past President-Présidente sortante: Gabriele Erasmi (McMaster)

Quaderni d'italianistica is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies / est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes.

Cover: H. Fudemoto

Typeset by Andrea Fedi and the HUMANITIES PUBLISHING SERVICES (University of Toronto)

QUADERNI d'italianistica

Vol. XIII, No. 1. Primavera 1992

ARTICOLI

GIUSEPPE MONORCHIO

I duelli di Tancredi e la trasformazione ideologica del personaggio 5

CORRADA BIAZZO CURRY

Illusione del dialetto e ambivalenza semantica nei *Malavoglia* 27

MANUELA GIERI

Character and Discourse from Pirandello to Fellini: Defining a Countertradition in an Italian Context 43

TRACY BARRETT

The Narrator of Italo Calvino's *Il cavaliere inesistente* 57

FLAVIA BRIZIO

Tempo e strategie narrative ne *Le strade di polvere* di Rosetta Loy 71

NOTE E RASSEGNE

LINA BOLZONI

L'arte della memoria. Antiche esperienze e moderne suggestioni. 85

ENRICO VICENTINI

Rassegna di studi su Marco Polo 97

KATHERINE HOFFMAN

The Court in the Work of Art: Patronage and Poetic Autonomy in the *Orlando Furioso*, Canto 42 113

FRANCESCO GUARDIANI

Un trattato di erotomania del primo Seicento. 125

GRAZIA MENECHHELLA

Intervista a Luigi Malerba 133

PICCOLA BIBLIOTECA

Rosetta D'Angelo

Il poemetto dell'intelligenza. (Giacomo Striuli) 139

Marianne Shapiro

De Vulgari Eloquentia. *Dante's Book of Exile*. (Massimo Verdicchio) 141

Peter Armour

Dante's Griffin and the History of the World: A Study of the Earthly Paradise (Purgatorio, cantos xxix-xxxiii). (Carolynn Lund-Mead) 143

Luca C. Rossi, ed.

Le Chiose Ambrosiane alla "Commedia". (Lino Pertile) 145

Giovanni Boccaccio

Ninfale fiesolano. (Ada Testaferri) 147

Konrad Eisenbichler, ed.

Crossing the Boundaries: Christian Piety and the Arts in Medieval and Renaissance Confraternities. (Robert J. McCue) 149

Marzia Minutelli "La Miraculosa Aqua". <i>Lettura delle Porretane Novelle</i> . (S. Bernard Chandler)	150
Andrea Matucci <i>Machiavelli nella storiografia fiorentina: Per la storia di un genere letterario</i> . (Kenneth R. Bartlett)	151
Ilaria Ciseri <i>L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515</i> . (Konrad Eisenbichler)	153
James M. Saslow <i>The Poetry of Michelangelo: An Annotated Translation</i> . (Joseph Francesco)	155
Pietro Aretino <i>L'Orazia</i> . (Salvatore Di Maria)	156
Charles Klopp <i>Gabriele D'Annunzio</i> . (Maddalena Kuitunen)	158
Wladimir Kryszinski <i>Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité</i> . (Manuela Gieri)	159
Franco Ricci <i>Difficult Games. A Reading of I racconti by Italo Calvino</i> . (Giusy Oddo)	161
Eugenio Montale <i>Diario postumo</i> . (Alberto Frattini)	164

SCHEDA

(a cura di Konrad Eisenbichler, Antonio Franceschetti, Francesco Guardiani e Olga Zorzi Pugliese)	167
Antonia Arslan, Adriana Chemello e Gilberto Pizzamiglio, eds. <i>Le stanze ritrovate: Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento</i> ; Paolo Viti, ed. <i>Leonardo Bruni Cancelliere della Repubblica di Firenze</i> . <i>Convegno di studi, Firenze, 27-29 ottobre 1987</i> ; Sandro Briosi. <i>Amore e morte nelle "Rime" di Michelangelo</i> ; Torquato Tasso. <i>Rinaldo</i> ; Rosamaria LaValva. <i>I sacrifici umani. D'Annunzio antropologo e rituale</i> ; Joseph Francesco. <i>Il realismo impopolare di Pier Paolo Pasolini</i> ; Bruce Merry. <i>Women in Modern Italian Literature</i> ; Crosiere. <i>Rivista d'umanità e di civiltà letteraria</i> .	

Quaderni d'italianistica appears twice a year (Spring/Fall), and publishes articles in English, French or in Italian. Manuscripts should not exceed 30 type-written pages, double spaced and should be submitted in duplicate: the original and one photocopy. In preparing manuscripts, contributors are requested to follow the *new MLA Style Sheet*.

Quaderni d'italianistica paraît deux fois par année (printemps/automne), et publie des articles en anglais, en français ou en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactylographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire: l'original et une photocopie. Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs sont priés de suivre le protocole du *MLA Style Sheet* nouveau.

Manuscripts to be considered should be sent to:

Les manuscrits soumis doivent être adressés à:

Antonio Franceschetti
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1

Books for Review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

Olga Z. Pugliese
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1


Abonnement	-	Subscription:	Canada / USA	Institutions
an	1	year	\$20.00	\$24.00
ans	2	years	\$35.00	\$42.00
ans	3	years	\$50.00	\$60.00

Please direct all other queries or correspondence to:
Veuillez adresser toute autre correspondance d'affaires à:

Manuela A. Scarci
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1

Other countries add \$8.00 per year for mailing and handling. Cost of a single issue is \$12.00, (please specify the issue). N. B. Members of the Society will automatically receive the journal which is included in the \$25.00 annual membership.

Autre pays ajouter \$8.00 par année pour les frais de poste. Pour un numéro spécifie, le prix est \$12.00. N. B. L'adhésion à la Société, taux de \$25.00 par année, donne droit à la réception de la revue.



Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

I duelli di Tancredi e la trasformazione ideologica del personaggio¹

Tra i vari episodi narrati nella *Gerusalemme Liberata*,² quello relativo a Tancredi, che si svolge quasi su tutto l'arco del poema tassesco, ha una caratteristica tutta sua particolare che è quella di essere descritto quasi esclusivamente attraverso i vari duelli combattuti da questo personaggio. Duelli, quindi, che costituiscono un passaggio obbligato per lo studio della caratterizzazione dell'eroe cristiano. Infatti egli, attraverso queste forme di combattimento, viene calato in due particolari spazi, che in generale nella tradizione epica, sono congeniali al cavaliere: l'amore e le armi.

La critica, dal Donadoni al Getto ed al Da Pozzo, quasi unanimemente parlando di Tancredi, afferma che il cristiano vive ed acquista poeticamente valore, in un modo tutto particolare, solo nello spazio dell'amore. Questa affermazione però, anche se molto importante in quanto chiarisce un particolare aspetto dell'eroe, non credo esaurisca completamente la complessa funzione e caratterizzazione che il Tasso ha voluto dare al personaggio.

Sul "programma" tassesco per la costruzione del personaggio la critica ha già offerto dei notevoli contributi. Ciò che accomuna tutti i personaggi della *Liberata*, dice Zatti, è che essi "acquistano profondità e spessore nella misura in cui esprimono un conflitto che si dimostra largamente diffuso in ogni settore della scrittura tassiana" (199). Il Chiappelli poi (discutendo sul valore che bisogna attribuire all'*Allegoria del Poema*) dice che sarebbe errato considerare ogni personaggio come il simbolo di una "potenza" dell'animo, come il Tasso voleva cercare di fare in quelle pagine apologetiche ("Rinaldo la potenza irascibile", Tancredi quella "concupiscibile"), ma che i "personaggi tasseschi sono tutti in varia misura partecipi delle varie potenze. . .". Essi, continua il critico, "impersonano volta a volta, prendendo il primo piano, una crisi di potenza interna . . . nella prima parte del poema, per poi impersonare l'appropriata crisi di riconciliazione nella seconda" (13). Il Chiappelli ancora su questo problema dice:

il modello di confronto fra due episodi . . . dei quali il primo . . . è immerso in una luce di crisi, mentre il secondo ne è liberato, è offerto dalle due singolar tenzoni di Argante e Tancredi . . . nel primo duello il testo è infiltrato dall'idea della "distrazione" di Tancredi [Tancredi vedendo Clorinda si blocca]. . . . Nel secondo duello egli è sciolto. (125-26)

Vedremo in seguito come questa tesi non è completamente esatta.

Seguendo in linea generale queste direttive, l'obiettivo che ci proponiamo è quello di rilevare, attraverso l'analisi di alcuni di questi duelli combattuti da Tancredi (in particolare quelli contro Clorinda nei canti III e XII e quelli contro Argante nei canti VI e XIX), non solo i casi di conflitto del cavaliere cristiano, ma allo stesso tempo di indicare quali sono le trasformazioni "ideologiche" che egli deve subire per poter essere ricuperato nello spazio ideologico unitario della *Liberata*. Ciò ci permetterà di capire meglio non solo la complessa figura di questo personaggio, ma anche la relazione che esiste tra questi episodi ed il resto dell'opera.

Convieni a questo punto, prima di passare all'analisi specifica dei duelli in esame, soffermarsi anche se sommariamente sulla problematica inerente alla situazione "conflittuale" dell'opera, la quale ci porta a quella, ormai ampiamente discussa dalla critica, tra l'unità e la molteplicità nella *Liberata*.

Già il Tasso, nelle sue opere teoriche relative al poema eroico, ne ha ampiamente discusso cercando di stabilire i limiti di tale questione. Infatti egli, in una pagina famosissima del *Discorsi del poema eroico*, parlando della possibilità della varietà all'interno del poema eroico, dice:

. . . nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contenga, una la forma e l'anima sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto si distrugga. (140)

Questa stessa problematica, come è stato notato, può essere strutturalmente rilevata nella protasi della *Liberata*, là dove il poeta "canta" con la liberazione del "sepolcro . . . di Cristo", la difficile impresa di Goffredo che "sotto a i santi / segni ridusse i suoi compagni erranti" (1.1).³

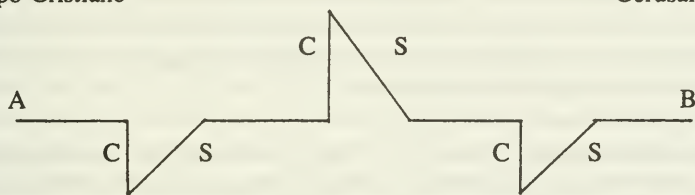
Su questa "bipolarità" narrativa la critica è ormai unanime nell'indicare nella *Liberata* l'esistenza di due livelli: uno, orizzontale, lo spazio pubblico, che rappresenterebbe la linea unitaria dell'opera espressa nell'azione collettiva della guerra verso la conquista del Santo Sepolcro. L'altro, quello verticale, lo spazio privato in cui vengono narrati i vari episodi e dove sembra prevalere l'ideologia "romanzesca": quella, per intendersi, del Boiardo ed in parte dell'Ariosto, e si potrebbe risalire fino ai romanzi di Chrétien.⁴

Questo spazio, che caratterizza la dimensione conflittuale, almeno per quanto riguarda i personaggi cristiani, è quello in cui il cavaliere, venendo meno ai suoi doveri, si allontana dallo spazio della guerra per seguire i suoi interessi particolari.⁵ Spazio, però, che opera una funzione importante in quanto serve al cavaliere come presa di coscienza del suo "sviamento", del suo "errare", e solo così egli può essere ricuperato nello spazio unitario, quello orizzontale.⁶ In altre parole, potremmo dire che i duelli rappresentano un processo di apprendimento e di purificazione che il cavaliere deve subire per potersi liberare delle sue debolezze e raggiungere, così, il fine a cui è preposto: la conquista della città santa.⁷

Potremmo rappresentare graficamente questo programma nel modo seguente:

Campo Cristiano

Gerusalemme



AB = spazio unitario: la guerra per la conquista di Gerusalemme. (Il personaggio opera al servizio di Goffredo, per la causa pubblica: *cavaliere=miles Christi=soldato*.)

C = i vari episodi, la dimensione conflittuale. Ci si allontana dallo spazio della guerra. (Il personaggio opera per motivi assolutamente personali: *cavaliere*, come in Boiardo ed in parte nell'Ariosto.)

S = processo di ricupero del cavaliere nello spazio unitario; trasformazione ideologica del personaggio. (Il personaggio sopprime dei valori da *cavaliere* e rientra con sempre più coscienza come *soldato* nella dimensione unitaria AB.)

L'episodio, in cui questo processo di purificazione viene espressamente formalizzato nell'opera, è quello di Rinaldo. Questi, allontanatosi dal campo (A) per avere violato, per "zelo d'onore", una legge di Goffredo, finisce, con il suo "errare", nel giardino di Armida (C). Qui, Rinaldo raggiunge il fondo della degradazione come cavaliere. Il suo ricupero avviene sia per mezzo della missione di Carlo e Ubaldo sia con l'ascesa al Monte Oliveto, dove egli, finalmente purificato (S), rientra nello spazio della guerra (AB), quello orizzontale, portando l'esercito cristiano alla vittoria definitiva (B) (Canti V, XIV-XVI, XVIII e XX).

Ritornando, ora, all'episodio di Tancredi, le domande a cui dobbiamo rispondere per raggiungere i nostri obiettivi sono: quale o quali sono le colpe di Tancredi, e qual è il suo Monte Oliveto e quindi il ricupero nella dimensione unitaria dell'opera?

Per quanto riguarda la prima questione, l'errore programmatico attribuito a questo personaggio è quello della sua passione amorosa, non ricambiata, verso la guerriera pagana Clorinda. Questa particolare condizione viene espressamente attribuita al cavaliere cristiano, come sua particolare caratteristica, la prima volta che viene menzionato nell'opera:

vede Tancredi aver la vita a sdegno,
tanto un suo *vano amor* l'ange e martira.

(1.9.3-4)

Questa caratteristica viene ribadita alcune ottave dopo, come ha osservato il Getto (131), quando il Tasso, oltre a descrivere gli attributi fisici dell'eroe, dice: "S'alcun'ombra di colpa i suoi gran vanti / rende men chiari, è sol follia d'amore" (45.5-6).

È chiaro già da queste affermazioni che per quanto riguarda lo spazio dell'amore, di cui analizzeremo solo la parte dell'episodio con Clorinda, è possibile notare in Tancredi un certo atteggiamento che fa di questo personaggio un "cavaliere" tutto particolare.

La "passione amorosa", nella *Liberata*, come è ben noto, è sempre considerata negativamente. Essa infatti è vista come una delle cause maggiori dell'"errare" umano. Fa deviare i cavalieri dalla giusta strada riducendoli ad uno stato di servitù. Il cavaliere, per dirla con il Tasso, entra in uno stato di "oblio", di "sonno", di "immobilità". Terminologia questa che assume un particolare valore, quando si pensa che il poeta attribuisce ad essa sempre un evidente significato morale. Per rendersi conto di ciò basta notare come il Tasso descrive Tancredi la prima volta che vede Clorinda e subito s'innamora. Egli diventa "vinto suo" (1.48.3), "sospirioso", non riesce più a sostenere lo sguardo per cui se ne sta a "basse . . . ciglia" (1.49.3, 4). L'esempio più evidente di questo particolare "furor melancholicus", come è stato definito da Iovine (65), è il caso in cui Tancredi, mentre si avvia ad affrontare Argante, non appena vede Clorinda si blocca, rimanendo quasi pietrificato. Il Tasso commenta che il cavaliere è preso "quasi da un sonno" (4.30.6).

Già non mira Tancredi ove il circasso
la spaventosa fronte al cielo estolle,
Ma move il suo destrier con lento passo,
volgendo gli occhi ov'è colei su 'l colle.
Pozia immobil si ferma, e par un sasso;
gelido tutto fuor, ma dentro bolle:
sol di mirar s'appaga, e di battaglia
sembiante fa che poco or più gli caglia.

(27)

Si potrebbe concludere riportando le parole del Getto il quale vede in questo comportamento di Tancredi "il simbolo di una concezione oscura e demoniaca dell'amore, amore quale forza tremenda e indomabile che soggioga l'uomo" (137).

Certamente questo particolare atteggiamento amoroso di Tancredi fa di lui un cavaliere che non ha precedenti nella storia della poesia epica. Infatti dice bene il Franceschetti quando osserva che "il cavaliere innamorato. . . si infiamma nel combattimento sia perché attinge forza guardandola [la donna] sia perché è consapevole di essere visto e giudicato da lei" (66).⁸ Si deve, però, notare, per capire meglio la trasformazione ideologica che l'eroe cristiano deve subire, che Tancredi, come i cavalieri della precedente tradizione letteraria, concepisce l'amore, come *eros*: elemento naturale del cavaliere,

conquista indispensabile per la sua realizzazione. Tancredi, infatti, alla vista di Clorinda, colpito dalla sua bellezza, se ne innamora (1.47) e vuole, anche se con un comportamento poco ortodosso, conquistarla.

Amore "nato fra l'arme", (1.45.7) dice il Tasso, ed esso, in tutte le sue sfaccettature, è messo a fuoco proprio nei duelli che questi due personaggi combattono. Duelli che vengono ad assumere così una connotazione tutta particolare in cui lo spazio delle armi e quello dell'amore s'incrocia e si confonde in modo magistrale. Infatti il loro primo duello, dopo i primi fieri scambi di colpi da entrambe le parti, in cui si denota la loro passione e bravura di schermitori nel tentativo di provare il loro valore, si trasforma in un combattimento patetico, quando Tancredi riconosce che il cavaliere contro cui sta combattendo è Clorinda. Egli da questo momento in poi non osa più toccarla. Lei "l'assale, ed ei s'arresta". "Percosso, il cavalier non ripercote" (3.23.4; 24.4). Fino a diventare una dichiarazione amorosa, quando Tancredi per non "morir . . . occulto amante" (25.2), si offre completamente alla mercé di Clorinda.

Il mio cor, non più mio, s'a te dispiace
ch'egli più viva, volontario more

(27.5-6)

Ecco io chino le braccia e t'appresento
senza difesa il petto.

(28.1-2)

Da questa patetica circostanza Tancredi viene salvato dal poeta il quale crea una situazione, se vogliamo, "onorevole" per il cavaliere cristiano. Infatti, come un *deus ex machina*, gli eserciti sia cristiano che pagano avevano raggiunto il luogo in cui si erano appartati i due duellanti, quando un cavaliere cristiano con atto disonorevole cerca di colpire alle spalle Clorinda, la quale para il colpo perché avvertita da Tancredi, il quale si perde alla caccia dell'indegno cavaliere.

Il secondo duello avviene subito dopo la distruzione delle macchine da guerra da parte della saracena, la quale di notte si era infiltrata nel campo nemico con una armatura "ruginosa e nera" per non essere riconosciuta. Tancredi, infatti, stimando la pagana un "uomo . . . / degno a cui sua virtù si paragone" (12.52.1-2), la rincorre e la sfida a duello. Lei, nonostante l'abbia riconosciuto, accetta la sfida senza rivelare la sua identità. Su questo episodio la critica si è quasi esclusivamente soffermata per puntualizzare la trasformazione e lo spessore che acquista Clorinda come personaggio (Getto 143; Chiappelli 55-65), trascurando completamente l'importante funzione che esso ha nel determinare, come vedremo, la trasformazione dell'atteggiamento amoroso di Tancredi ed il suo ricupero nello spazio unitario della *Liberata*.

In questo famosissimo combattimento la trasfigurazione del duello nello spazio dell'amore raggiunge il suo apice. "Eros" e "Marte" si confondono

tragicamente (cfr. Musacchio e Monorchio 32-33).⁹ Già la dimensione temporale (la notte) e quella spaziale (il luogo appartato) sono dei "complici" ideali per questo particolare duello. Infatti se da una parte, con il duello combattuto durante la notte, si viola "l'antichissima legge de le genti" (6.51), che il Tasso conosce molto bene, dall'altra, però la notte è il tempo congeniale per tutt'altro tipo di combattimento. Questa ambiguità viene ancora aumentata dal fatto che Clorinda, che precedentemente la voce poetica con troppa cura aveva evitato di descrivere se non con attributi virili, sempre in atteggiamento di valorosa guerriera (2.39.1-5; 40), ora invece, come è stato ampiamente dimostrato, è trasformata finalmente in una donna debole e vulnerabile.¹⁰

Tre volte il cavalier la *donna* stringe
con le robuste braccia, ed altrettante
da que' nodi tenaci ella si scinge,
nodi di fier nemico e non d'amante.

(12.57.1-4)

Si noti l'affermazione negativa "nodi di fier nemico e non d'amante" che fa pensare proprio l'opposto. Giustamente dice l'Ersamer che "lei e Tancredi mimano combattendo un rapporto amoroso" (194).

Contrariamente a quello che dice il Getto,¹¹ la "passione" di Tancredi si esprime con tutta la sua potenza e violenza, e raggiunge la sua definitiva realizzazione nell'attacco conclusivo quando Tancredi dà il colpo fatale al suo avversario:

Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve:
e la veste che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l'empie d'un caldo fiume.

(12.64.3-7)

Clorinda, la "trafitta vergine"—commenta il Chiappelli: "non debellata, ma *trafitta*, non guerriera ma *vergine*" (64)—compie la sua trasformazione e prima di morire chiede di essere battezzata. Tancredi finalmente si rende conto che il cavaliere con cui ha combattuto era Clorinda.

La dimensione temporale, sia per il battesimo che per la morte di Clorinda, è ancora una volta indicativa del particolare messaggio che si vuole trasmettere. Infatti entrambe le circostanze avvengono alle prime luci del giorno, l'aurora, che per il Tasso, come ha giustamente osservato il Chiappelli, è il tempo del rinnovamento, della rinascita.¹² Con questa vittoria Tancredi, anche se tragicamente, conquista e perde nello stesso tempo l'oggetto della sua passione. Il ricupero, e se si vuole, il Monte Oliveto per Tancredi per questo particolare "errore" è evidenziato dalla richiesta di battesimo da parte di Clorinda. Infatti solo ora Clorinda (come prima Sofronia con Olindo [2.36.1]), riconosce Tancredi come "amico" e solo così Tancredi realizza, anche se con grande dolore, come l'amore possa esistere solo in un rapporto istituzionaliz-

zato quale il matrimonio. Rituale che si può desumere dal battesimo stesso.¹³ Interessanti, a questo proposito, le parole che Pietro l'Eremita (il portatore dell'ideologia cristiana nella *Liberata*) dice a Tancredi per evidenziare appunto l'effetto benefico di quel tragico duello.

—O Tancredi, Tancredi—

Questa sciagura tua del Cielo è un messo:

non vedi lui? non odi i detti suoi,

che ti sgrida e richiama a la smarrita

strada che pria segnasti e te l'addita?

(12.86.1, 5-8)

A gli atti del primiero ufficio degno

di cavalier di Cristo ei ti rappella,

che lasciasti per farti (ahi cambio indegno!)

drudo d'una fanciulla a Dio rubella.

(12.87.1-4)

Con questa presa di coscienza, rassicurata dal sogno—"nella forma 'teorematologica', come messaggio divino" (Musacchio 76)—di Tancredi in cui Clorinda gli conferma che questa è la strada giusta (ott. 77), si verifica la trasformazione dell'atteggiamento amoroso da parte di Tancredi. Clorinda rimarrà infatti sempre nella sua memoria, lui resterà sempre fedele a Clorinda, ma il ricordo o l'amore verso di lei è quello che un marito rispettoso presta alla moglie. Infatti, nella *Gerusalemme*, l'effetto positivo di amore è solo nell'unione coniugale. Sintomatico quello che dice il Tasso, a riguardo dell'unica coppia felice di guerrieri-sposi, Gildippe ed Odoardo: "così congiunta, la concorde coppia / ne la fida union le forze addoppia (20.35.7-8).¹⁴ Con questa trasformazione Tancredi viene ricuperato, anche se momentaneamente, nella dimensione della guerra.

Il "vano amore", però, come cercheremo di dimostrare in questa seconda parte del saggio, non è il solo errore di Tancredi per cui egli deve affrontare un altro processo di purificazione. Questo secondo errore viene, infatti, evidenziato e trova nello stesso tempo la sua conclusione nei duelli che il cavaliere cristiano combatte contro Argante. È necessario, a questo punto, per poter capire meglio la portata e la natura di questo "sviamento" dell'eroe, ricercare le motivazioni che hanno spinto Tancredi a queste "prove" contro il circasso.

Per quanto riguarda Argante è scontato che il suo atteggiamento nel primo duello è quello di dimostrare il proprio valore. Argante fin dal suo primo apparire nell'opera viene definito dal Tasso come

impaziente, inessorabil, fero,

ne l'arme infaticabile ed invito,

d'ogni dio sprezzatore, e che ripone

ne la spada sua legge e sua ragione.

(2.59.5-8)

Questa descrizione è stata sufficiente per farlo definire dalla critica quasi unanimemente, dal De Sanctis in poi, come un "barbaro". Il Getto parlando di questo personaggio afferma:

Argante non ha altro culto che di se stesso . . . non un Dio sopra di sé, non un re a cui si pieghi, non un compagno che accetti accanto a sé, non un nemico a cui cavallerescamente renda omaggio di pietà o di onore. Tutti i rapporti sociali si infrangono. Egli rimane chiuso in se stesso. E cadono in lui tutti i limiti umani . . . Egli appartiene a un ordine diverso da quello etico-umano. (Getto 90-91)¹⁵

Che Argante sia un personaggio che non rispetta alcuna legge eccetto la propria pare una affermazione, come tra poco sarà evidente, esagerata. Argante, il "giovane ardente" (6.9.1), come lo definisce il re Aladino, cerca ogni occasione per esprimere e verificare la sua "natura" particolarmente "guerriera" come del resto è normale per un cavaliere. In questo primo duello contro Tancredi questa esigenza si fa ancora più forte soprattutto dopo il rifiuto di Aladino di farlo combattere in un duello risolutore della guerra contro qualsiasi cavaliere cristiano. Rifiuto che per Argante è un segno di non riconoscimento del suo valore come cavaliere. Il duello, quindi, che Aladino gli "permette" di combattere come "cavaliere privato", ha una importanza vitale per il saraceno, il quale ora più che mai ha l'esigenza di provare non solo a se stesso, ma anche agli altri che deve essere riconosciuto come quel grande cavaliere che lui sa di essere.¹⁶

Per quanto riguarda l'eroe cristiano, dobbiamo subito chiarire che l'affermazione del Chiappelli che "il testo", in questo primo scontro, sia "infiltrato dall'idea di 'distrazione' di Tancredi" a causa di Clorinda, è discutibile. Si devono distinguere due momenti: il primo quando Tancredi si avvia verso Argante e vede Clorinda sulla collina, e si blocca. A questo punto è solo fin qui il Chiappelli ha ragione. Dopo, per tutta l'esecuzione del duello, Clorinda non esiste più nella mente di Tancredi, egli infatti combatte con tutte le proprie forze nel tentativo di superare il saraceno. Per Tancredi, infatti, in questo primo duello la motivazione sembra essere quella di difendere, in armonia con la dimensione unitaria dell'opera, l'onore dell'esercito cristiano. Ciò è desumibile dalla formulazione generica della sfida di Argante, la quale coinvolge tutto l'esercito avversario. Infatti Argante:

. . . non solo è di pugnare accinto
e con uno e con duo del campo ostile,
ma dopo il terzo, il quarto accetta e 'l quinto,
sia di vulgare stirpe o di gentile.

(6.16.1-3)¹⁷

Tancredi viene scelto con il consenso di tutti, come il difensore dell'onore dell'esercito cristiano perché considerato "in fra i miglior perfetto". E per "sì alto giudizio" egli diventa "tutto in volto baldanzoso e lieto" (25.5-6). Ma proprio quest'ultima considerazione ci spinge a pensare diversamente, o quanto meno ci aiuta a mettere nella giusta prospettiva il duello finale combattuto

da questi due cavalieri, come duello per prova di “valore”, in armonia, come dimostreremo, con la dimensione conflittuale: lo spazio verticale. Questa ipotesi è infatti giustificabile dal risultato di questo combattimento interrotto per l'avvento della notte col patto di essere ripreso sei giorni dopo (53.8).

Pindaro, giudice del campo, nel richiedere che si rispettino “le ragioni e 'l riposo della notte”, dice:

Sete, o guerrieri, . . .

con pari onor, di pari ambo possenti.

(51.5-6)

Questo giudizio, almeno per Argante, rappresenta un successo anche se parziale. Infatti egli è considerato come dice Pindaro “pari a Tancredi”. “Valore” che gli viene riconosciuto successivamente, quando riproponendo il duello contro l'esercito cristiano, quei cavalieri, sia “i men gagliardi / . . . non che i guerrier soprani” (20.3-4), che prima, non conoscendo il valore del saraceno, non avevano la minima esitazione a combattere contro di lui, ora che hanno assistito al suo duello contro Tancredi, “taciti se ne stanno e vergognosi” (7.59.6).

Per Tancredi, invece, questo risultato di parità mette in discussione il fatto che lui sia considerato un cavaliere “in fra i miglior perfetto”, per cui diventa anche per lui, come lo è stato per Argante, indispensabile ricercare la “prova” per essere sicuro di meritare “sì alto giudizio” (6.25.6), attribuitogli dai suoi e da Goffredo.

Ma se queste ipotesi sono valide, che cosa vuol dire per un cavaliere cristiano combattere per provare il suo “valore”? Un altro duello, in cui Tancredi è solo indirettamente coinvolto, ci permetterà di gettare maggior luce su questo particolare problema.

Si tratta del duello tra il vecchio Raimondo ed Argante.¹⁸ Raimondo in questa occasione assume a modello del cavaliere cristiano, del *miles Christi*, impersonandone le caratteristiche così come sono chiaramente indicate da Goffredo:

. . . O vivo specchio

del valor prisco, in te la nostra gente

miri e virtù n'apprenda: in te di Marte

splende l'onor, la disciplina e l'arte.

(7.68.5-8)

Il combattimento ha luogo a causa dell'assenza dal campo cristiano di Tancredi che non si presenta il giorno prestabilito per la ripresa del duello contro il saraceno.¹⁹ In questo episodio sono messi emblematicamente a confronto due particolari valori: il privato e il pubblico, che sono evidenziati proprio durante il duello quando ad Argante si spezza la spada e Raimondo, trovandosi in vantaggio di armi rispetto al suo avversario, si rende conto delle gravi conseguenze che questa dicotomia presenta.

Ma però ch'egli disarmata vede
 la man nemica, si riman sospeso,
 ché stima ignobil palma e vili spoglie
 quelle ch'altrui con tal vantaggio uom toglie.

(94.5-8)

—Prendi—volea già dirgli—un'altra spada—;
 quando novo pensier nacque nel core,
 ch'alto scorno è de' suoi dove egli cada,
 che di pubblica causa è difensore.
 Così né indegna a lui vittoria aggrada,
 né in rischio vuol porre il comune onore.

(95.1-6)

È evidente da questi versi il messaggio del Tasso sull'importanza del riconoscimento dei due valori: pubblico e privato. Messaggio che traspare dal confronto di due codici contrastanti, tra cui ora il cavaliere è costretto a fare una scelta. Da una parte il codice cavalleresco, privato, inerente alla natura del cavaliere, evidenziato dal rispetto delle regole relative a questa particolare forma di combattimento; dall'altra quello relativo alla causa cristiana, pubblico, più confacente al soldato, cioè al nuovo cavaliere cristiano.

Il fatto che il Tasso si serva di questa forma di combattimento per puntualizzare meglio la "natura" del cavaliere non deve meravigliare. Allievo del Muzio, in contatto con altri trattatisti del duello, come il Possevino e il Pigna, il Tasso, come è stato ormai ampiamente riconosciuto, era un grande esperto e della scienza cavalleresca e della trattatistica del duello. Questa sua conoscenza, però, non si basa solo sulle questioni "d'onore", come del resto è desumibile dai suoi numerosi scritti su questa materia o sulla conoscenza delle varie regole formali o di etichetta relative alle modalità del duello,²⁰ ma sui principi basilari su cui si fonda l'istituzione stessa del duello. Infatti nella *Liberata*, quello che viene messo maggiormente in evidenza è uno degli elementi sostanziali di questa particolare forma di combattimento, quello relativo alla condizione di parità dei duellanti, che è indispensabile per capire la filosofia del combattere sottesa al duello stesso.

La condizione di parità dei duellanti ha una importanza fondamentale sia nella poesia epica che nella trattatistica; l'osservanza o meno di tale condizione è infatti vitale per capire a pieno non solo la natura del "vero" cavaliere, ma anche per puntualizzare meglio la funzione esistenziale che è tipica del "duello cavalleresco".

Nella trattatistica autorità quali il Puteo, l'Alciati, il Muzio distinguono due casi di vantaggio possibili in un duello: quello iniziale e quello durante il duello vero e proprio. Solo nel primo caso, e solo se viene indicato nel patto con quali armi si deve combattere, il fatto è vincolante, altrimenti, in teoria, ogni duellante può combattere con quali o con quante armi desideri. Nel secondo caso, durante il duello vero e proprio, il problema non esiste

perché il duello è sempre corretto.

Significativo è il passo del trattato del Muzio, *Il duello*, il quale non solo conferma ciò che si è appena detto, ma offre anche delle interessanti considerazioni, affatto onorevoli, per il cavaliere che non volesse osservare queste regole. Dice il Muzio:

... se una arme si rompe non ha da rendersene una altra. Et se arme cade all'uno di mano, all'altro è lecito di ferirlo così disarmato: è lecito dico, perciocché atto honorevole sarebbe dire a colui che ripigliasse l'arma sua, et starsene senza offenderlo infino che egli avesse quella recuperata. Benché avvenendo poi che la vittoria fosse appresso colui, havendo egli potuto vincere al sicuro, si direbbe, che la sua fosse stata sciocchezza, et egli fosse bene investito.²¹

Tutto questo è in armonia con la finalità del duello così come emerge dai trattati. Il Puteo, parlando del duello "a tucta oltranza" (cioè all'ultimo sangue), dice che i duellanti sono liberi di usare quante e quali armi vogliano, e la ragione è

chel nemico se deve con ogni soctile industria et ingegno soperare cercando quello che lui deliberasse contra de te adoperare tu contra ipso con ogni vantaggio te sforza adoperarlo per salvatione dela vita desiderata ad ogni generation d'animale. (IV 34a)

Sulla stessa posizione rimane l'Alciati, il quale afferma che ai duellanti, essendo in fondo due nemici, è permesso "con qualunque modo, arte, ingegno vincere l'avversario suo" (44b).

Nell'epica invece, sia nell'*Innamorato* che nel *Furioso*, la condizione di parità è ritenuta assoluta sia nella fase iniziale che durante il combattimento.²² La ragione di questo è dovuta al diverso concetto del combattere insito nel duello cavalleresco.

I cavalieri nell'*Innamorato* vivono ed operano in un mondo regolato dalla "virtù" per cui il vantaggio è considerato un atto "moralmente" scorretto. Un caso molto significativo ci viene dato da Rugiero nel duello contro Rodomonte. Durante il combattimento, a Rodomonte cade la spada a causa di un colpo violento di Rugiero. Questi essendo in vantaggio di armi non osa continuare il combattimento perché sarebbe stato disonorevole per lui ("Rugiero allora adietro se tirava, / che a cotale atto non l'avria toccato" 3.5.9.2-3).²³

Anche nel *Furioso*, l'idea del vantaggio è rifiutata perché non confacente al cavaliere.²⁴ Significativo è il caso di Ruggiero, il quale tutte le volte che vince non con le sue "capacità", considera la vittoria così ottenuta non un premio, ma una ulteriore riduzione "morale".²⁵ Tutto questo è significativo perché, come già osservato altrove, mentre il duello reale è una prova di superiorità tra i combattenti, nell'epica il duello è una prova, ma una prova essenzialmente su se stessi (Musacchio e Monorchio 16-22; 27-30).

Anche nella *Liberata* il vantaggio viene rifiutato perché considerato un atto non da "cavaliere". Infatti gli effetti di riduzione morale dovuta alla

violazione della condizione assoluta di parità si possono notare nelle parole di rimprovero che Tancredi rivolge ad Argante per la vittoria "scorretta" ottenuta da questi su Ottone:²⁶

. . . —Anima vile,
che ancor ne le vittorie infame sei,
qual titolo di laude alto e gentile
da modi attendi sì scortesì e rei?
Fra i ladroni d'Arabia o fra simile
barbara turba avezzo esser tu dei.
Fuggi la luce e va' con l'altre belve
a incrudelir ne' monti e tra le selve—.

(6.37)

Le accuse che Tancredi rivolge al suo avversario sono pesanti; sono accuse che distruggono il mondo di valori del cavaliere relegandolo alla condizione ferina. Infatti, magistralmente, il Tasso ci descrive la presa di coscienza del senso di colpa da parte di Argante.

Tacque, e 'l pagano, al sofferir poco uso,
morde le labra e di furor si strugge:
risponder vuol ma il suono esce confuso
sì come strido d'animal che rugge.

(38.1-4)

Nella *Liberata*, ancora, il caso senza dubbio più evidente è proprio quello di Raimondo, il quale nel momento fatidico del suo duello contro Argante che si trovava con la spada spezzata, si arresta perché "stima ignobil palma e vili spoglie / quelle ch'altrui con tal vantaggio uom toglie" (7.94.7-8).

Ed è proprio questa condizione di vantaggio che mette in discussione, improvvisamente, la problematica esistenziale di Raimondo il quale solo ora ("novo pensier nacque nel core") si rende conto della dicotomia tra valori pubblici e privati, ed è costretto a fare una scelta. L'esigenza che il cavaliere ha, in quanto "uomo", di provarsi, di conoscere se stesso, di realizzarsi nella più assoluta libertà, trova il suo limite nell'effetto che la sua azione ha nei confronti degli altri ("Alto scorno è dei suoi . . . ché di pubblica causa è difensore"). Avviene così in maniera drammatica la realizzazione di questa dicotomia che esiste nello stesso individuo in cui la "ragione" pubblica deve prevalere su quella privata. Il Tasso, quindi, nel mettere a fuoco questo fondamentale elemento, la condizione di parità, quando i suoi cavalieri si affrontano in un duello, accetta pienamente i principi sanciti sul "codice" del duello dalla precedente tradizione letteraria, in particolare quella del Boiardo e dell'Ariosto. La conseguenza è che il duello viene relegato, per le sue particolari caratteristiche (prova esistenziale del cavaliere), in quello spazio privato che come si è detto caratterizza la dimensione della situazione conflittuale, dell'errore del cavaliere cristiano (spazio C del diagramma).

Ritornando a Tancredi, dovremo verificare se c'è in lui la coscienza di

questa dicotomia, tra i valori pubblici e quelli privati, quando combatte in un duello. Ciò ci permetterà di capire non solo il suo particolare atteggiamento nei confronti di una data azione (nel nostro caso i vari duelli), ma anche di stabilire il momento in cui si verifica la sua trasformazione ideologica: da cavaliere, che agisce solo motivato da valori privati, a soldato, motivato invece da interessi pubblici. Se si nota bene, gli altri esempi nella *Liberata*, in cui il vantaggio viene rifiutato, sono dati proprio dai duelli combattuti da Tancredi. Sembrerebbe, infatti, una coincidenza abbastanza strana che in tutti questi duelli sia menzionato che lui rifiuti il vantaggio,²⁷ per cui, dato il suo costante atteggiamento di accettazione dell'etica cavalleresca, sembra che lui non si fosse mai posto il problema di potere combattere in un duello senza rispettare questa condizione di parità. La logica conclusione, dunque, è che Tancredi ogni volta che combatte in un duello, rientra, per così dire, nell'ambito dello spazio privato (C), con tutta la problematica che questa particolare dimensione, come si è visto, presenta nella *Liberata*.

Per capire, a questo punto, il ricupero definitivo di Tancredi nello spazio della guerra (AB), si deve esaminare il duello finale con Argante, descritto nel canto XIX della *Liberata*. E si vedrà anche, contrariamente a quello che aveva indicato il Chiappelli nel "programma" del personaggio cristano (che questo secondo scontro costituisce il modello in cui il personaggio [Tancredi] è "sciolto" dalla crisi di "distrazione"), come questo duello è invece "infiltrato" da una nuova distrazione che, come l'amore per Clorinda, lo allontana dallo spazio unitario, per cui il personaggio è soggetto ad una nuova crisi prima di poter, per dirla con il Chiappelli, "impersonare l'appropriata crisi di riconciliazione".

Generalmente la critica vede questo duello, come prima quello di Tancredi contro Clorinda, solo in funzione dell'avversario dell'eroe cristiano. "Russo, Ragonese, ed anche il Momigliano" parlavano addirittura, come riferisce il Petrocchi, di "prosopopea argantesca" (74-76. Cfr. anche Getto 140). Indubbiamente in questo duello traspare un Argante diverso, un cavaliere, come è stato notato (cfr. Donadoni 275; Getto 122-25), avvolto anche se per un momento in una sorprendente dimensione "umana", quando rispondendo a Tancredi sulla causa del suo ritardo al combattimento dice:

Penso. . . a la città del regno
di Giudea antichissima regina,
che vinta or cade, e indarno esser sostegno
io procurai de la fatal ruina.

(19.10.1-4)

Ma senza diminuire l'importanza che questo duello ha nel mettere a fuoco lo spessore del personaggio pagano, si vuole qui soprattutto rilevare come questo duello sia importante per capire l'evoluzione e la completa trasformazione del cavaliere cristiano.

L'occasione di questo scontro trova i due cavalieri in una posizione, se

si vuole, ideale. Per Tancredi non ha senso pensare che con questo duello lui voglia difendere l'onore del suo esercito. La vittoria, infatti, dei cristiani sui pagani è imminente. Di questo è consapevole lo stesso Argante, il quale però, nonostante sia addolorato per la sorte della "città del regno / di Giudea antichissima regina", per cui aveva valorosamente combattuto, esclude apertamente la possibilità che la sua motivazione al duello sia dovuta alla vendetta di questa sconfitta: "è poca vendetta al mio disdegno / il capo tuo, che 'l Cielo or mi destina" (10.5-6).

E solo ora questi due "gran maestri di guerra" (6.41.7), come il Tasso li definisce, che per delle circostanze semplicemente narrative (dal VI al XIX canto), non hanno potuto verificare fino in fondo, con la prova del duello, il loro "valore" come cavalieri, sono finalmente liberi di provare se stessi, di provare quello che forse sempre hanno voluto.

L'idea suggerita da alcuni critici che in questo ultimo duello ritorni il motivo clorindiano per cui mentre per Tancredi, come osserva il Chiappelli, "si ravviva il ricordo di Clorinda", per Argante la motivazione sarebbe anche la vendetta per la pagana—Argante aveva precedentemente espresso il volere di vendicarsi: ". . . io la vendetta / giuro di far ne l'omicida franco" (12.104.3-4),—ricavata dall'accusa che questi fa a Tancredi, "de le donne uccisor" (19.3.8), è molto riduttiva (Chiappelli 72, 126; Della Terza 37). Argante non si sognerebbe mai di paragonare Clorinda, considerata da lui sempre come una valorosa guerriera, la sua "consorte ne l'arme" (12.7.7), ad una donna. Del resto come si spiegherebbe la risposta di Tancredi, "l'uccisor de le femine ti sfida" (19.5.3), la quale dimostra quasi un segno di disprezzo per la donna che ha tanto amato? L'invettiva di Argante è da considerarsi più come uno sfogo momentaneo di disprezzo verso colui il quale, visto, anche se per un attimo, "non qual guerrier, ma . . . / quasi inventor di macchine" (3.3-4), si è servito, per distruggere la sua città, di "novi ordigni di guerra ed insolite armi" (3.6) che hanno procurato una morte indiscriminata a uomini e a donne.²⁸ "Novi ordigni" che per la loro peculiare qualità diminuiscono, in conformità con la tradizione cavalleresca, l'onore ed il valore del cavaliere che se ne serve.²⁹

Ma subito dopo questo iniziale sfogo verbale, i due cavalieri sono più che mai ansiosi di provare se stessi. Le parole che Argante grida a Tancredi non sono altro che l'espressione di una esigenza assolutamente personale: "mi servi tu" (19.2.8). La forza espressa qui dal presente "servi" rinforza l'idea di una esigenza immediata, non più procrastinabile. Queste parole ci riportano ancora al duello, forse, più famoso della letteratura italiana, quello tra Agricane e Orlando, nell'*Orlando Innamorato*, quando Agricane si rende conto che il cavaliere che gli sta davanti è il famoso Orlando. Dice Agricane: "Chi me facesse re del paradiso, / con tal ventura non lo cangierei" (1.18.37.3-4). Agricane non va cercando la morte del suo avversario, ma la necessità di verificare che lui è il migliore. Infatti bene osserva il Musacchio, quando dice che il rapporto che si stabilisce tra due duellanti non è quello "di

nemici ma di collaboratori il cui valore permette che abbia luogo la crescita morale dei partecipanti" (32).

Lo stesso desiderio di provarsi si può notare in Tancredi quando proibisce ai suoi di aggredirlo:

Cessate pur di molestarlo or voi:
ch'è proprio *mio* più che comun nemico
questi

(19.5.6-8)

Questo atto di protezione non è dovuto solo alla "cortesia" di Tancredi, ma soprattutto al fatto che questa è l'occasione ideale per lui di verificare, in particolare dopo il loro primo scontro, chi sia il migliore.

Come nel duello finale con Clorinda anche qui i due cavalieri si appartano. Certamente questo è richiesto non solo per non essere disturbati dalla battaglia che sta ancora continuando tra saraceni e cristiani, ma per indicare ancora una volta che Tancredi si sta allontanando ideologicamente dallo spazio della guerra (AB). Infatti anche qui Tancredi vedendo Argante senza scudo rifiuta il vantaggio e si libera del suo (9.4).

Il duello ha inizio e come una gara sportiva prosegue nel pieno rispetto delle regole facendo mostra della grande arte schermistica di entrambi i contendenti. Noti sono ormai i passi in cui il Tasso, magistralmente, fa muovere i duellanti nello steccato secondo la moderna tecnica schermistica.³⁰ Come note sono le esclamazioni dei due gran maestri di scherma i quali si compiacciono non solo della loro abilità, ma anche sportivamente di quella dell'avversario. Argante, infatti, dopo una pronta difesa tocca con grande abilità l'avversario ed esclama: "Lo schermitor vinto è di schermo" (19.14.8), a cui subito dopo segue la risposta di Tancredi: "al vincitor maestro / il vinto schermidor risposta rende" (16.5-6).

Su questo duello si è parlato del gusto del Tasso per lo spettacolo, per la minuziosa e competente descrizione della tecnica della scherma (cfr. Getto 123, 149; Scrivano 220-21). Ma al di là di queste esatte osservazioni bisogna vedere anche come il Tasso sia riuscito a trasfigurare poeticamente questa tecnica che, come in tutti gli altri duelli, si accorda al contenuto "specifico" di quel particolare duello. In quello tra Clorinda e Tancredi "l'arte" si trasforma subito in "furore" (12.55.4) e ciò perfettamente in sintonia con il particolare contenuto che, come si è visto, quel duello voleva metaforicamente rappresentare: un rapporto amoroso.³¹ Nel duello tra Tancredi e Argante, invece, l'"arte" è indispensabile per creare quell'atmosfera agonistica necessaria per ottenere quella "prova" che al cavaliere, per la sua particolare scelta di vita, è di vitale importanza: cioè verificare costantemente il suo grado di perfezione come cavaliere.

Infatti in questo duello, come Orlando nel combattimento contro Agricane, Tancredi, che non cerca la morte di Argante, prima di dare il colpo conclusivo propone al saraceno di riconoscere la sua superiorità o addirittura, per

rendere più onorevole la sconfitta di Argante, di attribuire la causa di questa alla fortuna. Ma come Agricane non accetta la proposta di Orlando, così neanche Argante, per lo stesso motivo, cioè verificare fino in fondo la sua "natura", e si combatte fino alla fine. Argante muore, ed il Tasso ci offre con questo combattimento l'ultimo esempio di duello cavalleresco, "che *privata cagion* fe' così ardente" (19.29.2), combattuto da Tancredi.

Ma come è stato con il duello finale contro Clorinda, anche con questo si realizza la sua ultima vittoria e nello stesso tempo la sua sconfitta come "cavaliere". Infatti subito dopo lo scontro Tancredi esausto cade a terra, ed il Tasso commenta: "e 'l vincitor dal vinto / non ben saria nel rimirar distinto" (28.7-8), riportandoci nuovamente nella dimensione del duello, facendoci così pensare anche alla morte "simbolica" di Tancredi come cavaliere.

Anche nel combattimento con Clorinda, dopo il risultato del duello, il Tasso ci descrive Tancredi come se fosse morto ("Già simile a l'estinto il vivo langue" [12.70.7]). In quella circostanza la sua morte gli è servita per poter rinascere con una nuova coscienza, con una nuova visione del "rapporto amoroso". Anche dopo questa morte Tancredi rinasce; infatti il "nuovo Tancredi" ci viene indicato subito dopo la sveglia, all'alba (di nuovo il tempo caro al Tasso per il rinnovamento), quando, dopo le cure di Erminia, Tancredi ordina al drappello cristiano di portare Argante non alle sue tende, come gli spetterebbe di diritto secondo le regole cavalleresche, ma dentro la città conquistata. Su questa ultima azione di Tancredi non si è d'accordo, come vedremo, con il commento del Getto il quale a questo proposito dice che l'eroe cristiano si preoccupa di Argante "a cui non pensa più da nemico, ma da uomo che cavallerescamente rende omaggio ad un altro uomo caduto da valoroso, e degno pertanto di quell'onore che rimane come unica traccia del nostro essere passati sulla terra" (175).

Nella tradizione cavalleresca il vinto diventava proprietà del vincitore (Duby 124 e sgg.). Nella poesia invece, soprattutto in quella rinascimentale, si lasciava il perdente sul luogo del combattimento. Orlando onora il valore di Agricane lasciandolo

Sopra al marmo alla fonte . . .

Così come era tutto quanto armato,

Col brando in mano e con la sua corona.

(1.19.17.4-6)

Nell'*Innamorato* come in gran parte del *Furioso* qualsiasi punto dell'universo è importante e vitale al cavaliere. Infatti come dice il Musacchio:

Ogni nuova avventura non è mai di per se stessa una deviazione dal fine ultimo [del cavaliere]. Anzi ogni gesto cavalleresco aiuta il cavaliere che lo compie non solo a raggiungere quel particolare fine, ma al di là di esso, a conquistare l'oggetto ultimo a cui egli ambisce.

La ragione di questo, continua il critico non è dovuta solo al fatto che

ogni azione del cavaliere è essenzialmente una conquista interiore, ma anche perché a livello macroscopico la razionalità del mondo provvede a che la crescita morale del cavaliere che ha trionfato in una impresa, dovunque essa sia, lo riavvicini al fine ultimo dei suoi sforzi. (48-49)

L'universo della *Liberata* invece è molto limitato. Tutte le azioni del cavaliere tassiano, ovunque esso sia, devono avere sempre come fine ultimo non più il suo mondo interiore, la sua ricerca esistenziale, ma Gerusalemme, uno spazio completamente esterno a lui. Infatti tutto ciò che il cavaliere tassiano compie senza avere sempre in mente questo come fine ultimo del suo agire, viene frustrato dal Tasso, diventa "sviamento", "errare".

La richiesta di Tancredi, quindi, di trasportare Argante dentro le mura della città santa è emblematica della sua completa trasformazione. Con questo atto infatti Argante non è più considerato "un collaboratore" per la crescita morale di Tancredi, ma un "nemico" che invece di essere onorato "cavallerescamente"—come dice il Getto,—come per esempio aveva fatto Orlando con Agricane, viene onorato "militarmente" dentro le mura di Gerusalemme. Solo così Tancredi, finalmente trasformato, prende coscienza di quei valori: "onor", "disciplina" ed "arte" che sono le caratteristiche ideali richieste al nuovo cavaliere cristiano: il soldato. Significative sono le ultime parole di Tancredi nella *Liberata*: "sarà pago un mio pensier devoto / d'aver peregrinato al fin del voto" (19.118.7-8).³² Parole queste che si pongono in perfetta sintonia con quelle di Goffredo proprio a chiusura dell'opera, in cui egli conducendo "i vincitor" dentro la città Santa "l'arme sospende, e qui devoto / il Gran Sepolcro adora e scioglie il voto" (20.144.7-8).³³

Con l'adempimento del "voto" Tancredi ha finalmente completato la sua trasformazione ed il suo viaggio di purificazione.³⁴ Il suo *iter* da "cavaliere" a "soldato" ora è completo.

University of Ottawa

NOTE

- 1 Una versione ridotta di questo lavoro, con lo stesso titolo, fu presentata al congresso della "Canadian Society for Italian Studies" tenuto all'Università McMaster il 29 maggio 1987, nel quadro della riunione delle "Learned Societies" canadesi. La parte, poi, sul duello tra Tancredi ed Argante è stata presentata—con il titolo: "I duelli di Tancredi contro Argante: la fine dei valori cavallereschi ed il ricupero del cavaliere cristiano nello spazio 'unitario' della *Gerusalemme Liberata*"—a Boston il 19 novembre 1989 in occasione del congresso dell'ACTFL. Tutte le citazioni di quest'opera saranno prese dall'edizione del Flora.
- 2 Il Donadoni afferma: "Salva la sua passione misera d'amore, Tancredi non ha nessuna intimità di vita" (255); ed il Getto, rimanendo sostanzialmente su questa linea, dice: "La poesia di Tancredi, come sempre, non sta nella guerra ma nell'amore che si rivela tra le armi, e lo strappa alla battaglia". Amore, continua il critico, fondato "sull'impossibilità di un incontro d'anime", su un "destino di lontananza" (140, 151). E Giovanni Da Pozzo chiaramente sostiene che la dimensione amorosa di Tancredi segna una volta per tutte la caratteristica psicologica di questo personaggio (51).

- 3 Il Martinelli dice che "il segreto valore dell'*alta impresa* compiuta dall'esercito crociato e cantato dalla voce poetica, non risiede tanto nella liberazione della città santa, quanto nel processo di rimozione . . . degli impedimenti e degli ostacoli che gli uomini guidati da Goffredo . . . trovano disseminati [lungo] l'aspra via che conduce a Gerusalemme" (12). Si veda su questo problema anche Della Terza (39).
- 4 Il Della Terza osserva: "It is my impression that the role of such tradition [Boiardo e Ariosto] within the poem largely coincides with the 'error' of Tasso's Christian knights" (40). Cfr. Fichter 265-67; Zatti 194 sgg.
- 5 Il Chiappelli dice appunto che "l'errare, a seconda di questo testo [*Gerusalemme Liberata*], consiste nel disperdersi dietro a interessi individuali e circostanziali" (175).
- 6 Il Cattaneo afferma che "ogni azione per quanto faccia parte di una dilettevole varietà finisce sempre per essere ricondotta all'argomento primo della *Liberata* . . . a contribuire come elemento di vittoria o di sconfitta alla grande impresa che ha come centro Gerusalemme" (17).
- 7 Il Tasso, in una lettera (2 giugno 1575) a Luca Scalabrino, accennando alla differenza tra i "cavalieri" di Omero e i suoi, dice: "differirò nel fine a ch'è dirizzato il cavaliere; perché io ho per fine l'espugnazione di Gerusalemme" (304).
- 8 Sintomatico l'esempio, nel capolavoro boiardo, di Sacripante che prima di combattere contro Agricane manda un messo ad Angelica "pregando lei che su la rocca saglia, / per raddoppiarli il core alla battaglia" (1.10.4). Il Franceschetti, ancora, ci offre un interessante *excursus* sull'"amore", come forza stimolatrice per il cavaliere nella tradizione cavalleresca sia brettone che carolingia fino a quella rinascimentale (66 sgg.); cfr. Musacchio 38 n. 12; 110; 135 sgg.
- 9 Sulla tragicità di questo evento il Raimondi aveva osservato che "tutto [in questo duello] converge verso la fatalità di un *eros* che è insieme *thanatos*" (121).
- 10 Si veda l'introduzione al XII canto del Caretti, 354-55. Cfr. Musacchio e Monorchio 181.
- 11 Il Getto nell'esaminare alcune ottave (in particolare la 57 e la 64) aveva detto che anche se esse potrebbero alludere "ad una situazione nuziale, di sapore fortemente erotico . . . qui il Tasso non ci autorizza ad una simile interpretazione . . ." (152 n. 1). Certamente, come ha già osservato il Jonard (53-54), non si tratta di una "situazione nuziale" in quanto "amore" qui è ancora visto solo come "eros".
- 12 ". . . l'aurora . . . si arroga nel testo la funzione di celebrare . . . lo stato di assoluzione, cioè il raggiungimento della franchigia dall'errore" (Chiappelli 48).
- 13 "La trasformazione [di Clorinda] è tutta compiuta e la piaga che compie il suo destino di donna si afferma nell'immagine dell'evento nuziale" (Chiappelli 64).
- 14 "Gildippe ed Odoardo incarnano l'elegia dell'eroismo coniugale che si immola sull'altare della fede" (Raimondi 199).
- 15 Il Chiappelli dà un interessante sommario della critica sulla caratterizzazione di Argante (68, 217). La proposta del Chiappelli è che "Argante sia nato nell'ispirazione del Tasso come un alter-ego negativo di Tancredi" (69).
- 16 Si deve ricordare che mentre Argante osserva le decisioni di Aladino, Rinaldo, combattendo in un duello contro Gerlando per motivi d'onore, viola la legge di Goffredo che proibiva il duello per qualsiasi ragione (5.26-33).
- 17 A questo proposito il Braghieri ha osservato un comportamento poco cavalleresco in Argante per l'inclusione nella sfida di "nobili" e "plebei", ma in effetti la ragione di questo viene data dal critico stesso quando afferma che con questa formula Argante "accomuna in un generale disprezzo l'intero campo nemico" (81).
- 18 Per una versione più dettagliata si veda Monorchio.
- 19 Tancredi, infatti, attirato da Erminia camuffata da Clorinda, si perde alla sua caccia e va a finire nella rete di Armida (7.22 sgg.).
- 20 Sulla competenza nella scienza cavalleresca e soprattutto sui contatti del Tasso con i trattatisti del duello, già fin dal periodo in cui il poeta si trovava a Urbino (1557-59) dai della Rovere,

- si veda Erspamer 182-87, il quale, nelle note, offre un'ampia bibliografia sull'argomento. Cfr. Pittorru 17-18.
- 21 Girolamo Muzio 2.13.58a; cfr. anche Puteo IV e Alciati 48a.
 - 22 Questo principio, però, non viene rispettato nell'*Eneide* in cui durante il "duello" tra Turno ed Enea, al primo si rompe la spada ed Enea non solo non permette di fargliela ricuperare, ma minaccia chiunque osi avvicinarsi a Turno ed aiutarlo (12.1185-240).
 - 23 Significative le parole di Bradamante sul comportamento di Rugiero: "E Bradamante, che questo mirava, / Dicea:—Ben drittamente aggio io lodato / Di cortesia costui nel mio pensiero; / Ma che io il conosca, al tutto è di mestiero—" (5-8). Altri esempi nell'*Innamorato* in cui viene espressamente indicato il rifiuto del vantaggio sono quando Orlando non vuole combattere contro Ferraguto perché il pagano non ha l'elmo (2.31.12); e quando Rinaldo, volendo duellare con Rugiero che era a piedi, "... non volse con Baiardo urtare, / Però che ad esso parve atto villano, / Ma de acion salta alla campagna aperta / Col scudo in braccio e con la sua Fusberta" (3.4.29.5-8).
 - 24 Esempi di rifiuto del vantaggio sono: Orlando non combatte con Ferraù perché, come era successo nell'*Innamorato*, il pagano era senza elmo, ma alle insistenze di questi di combattere Orlando si toglie l'elmo rifiutando il vantaggio (12.40, 46); ancora, Orlando non usa Durindana contro Mandricardo (22.81); Dudone vedendo Ruggiero senza la lancia butta la sua (40.77); nella battaglia di Lipadusa, Brandimarte non attacca Sobrino che era senza cavallo (41.72).
 - 25 Si veda il caso in cui Ruggiero vince involontariamente quattro cavalieri, a causa dello scudo magico di Atlante (22.90), e amareggiato da questa disonorevole vittoria, butta via lo scudo magico (92).
 - 26 Ottone, che aveva preceduto Tancredi nel duello contro Argante, rifiuta la condizione che il pagano gli offre, di arrendersi e riconoscere la sua vittoria con la semplice caduta da cavallo; egli, invece, richiede un duello all'ultimo sangue. Questa "scortesìa" del cavaliere cristiano, che implica il non riconoscimento del valore dell'avversario, irrita Argante il quale, non curandosi più della condizione di vantaggio in cui si trova, lui a cavallo e l'altro a piedi, "oblia / quanto virtù cavalleresca chiede" (6.34:1-2) e "strada / sovra il petto del vinto al destrier face" (36.1-2).
 - 27 Nel duello contro Rambaldo, Tancredi scende da cavallo perché l'avversario è a piedi (7.37); contro Clorinda per la stessa ragione (12.53); con Argante, Tancredi butta il suo scudo perché il saraceno ne è privo (19.9).
 - 28 Indicativa la descrizione del Tasso sull'occupazione di Gerusalemme ottenuta con l'aiuto dei "novi ordigni": "Ogni cosa di strage era già pieno: / vedeansi in mucchi e in monti i corpi avvolti. / Là i feriti su i morti, e qui giacieno / sotto morti insepolti egri sepolti. / Fuggian premendo i pargoletti al seno / le meste madri co' capegli sciolti, / e 'l predator, di spoglie e di rapine / carco, stringea le vergini nel crine" (19.30).
 - 29 Significative, nel *Furioso*, le parole d'Orlando, il modello del perfetto cavaliere, quando condanna l'uso dell'archibugio come un'arma indegna a un valoroso cavaliere: "Come trovasti, o scelerata e brutta / invenzione, mai loco in uman core? / Per te la militar gloria è distrutta, / per te il mestier de l'arme è senza onore; / per te è il valor e la virtù ridutta, / che spesso par del buon il rio migliore: / non più la gagliardia, non più l'ardire / per te può in campo al paragon venire" (11.26). Cfr. anche il capitolo del Brand, "The Theme of Arms" in particolare 91-93.
 - 30 Quanto alle regole e alle modalità dei duelli secondo l'uso moderno, nella poesia epica, il Tasso ne parla nei *Discorsi del poema eroico* ("Le cose poi, che dall'usanza dependono, come la maniera dell'armeggiare, i modi dell'avventure . . . queste, dico come piace all'usanza che oggi vive e signoreggia il mondo, si possono accomodare") 136. Ma già Giraldis Cinzio ne aveva parlato (464).
 - 31 Il Getto ha pure osservato che in questo duello "non c'è più un interesse tecnico come nel duello fra Tancredi ed Argante", (149) ma il critico non va oltre questa constatazione. Si

potrebbe ancora osservare la situazione peculiare in cui si svolge il duello d'onore, tipico del rinascimento, tra Rinaldo e Gerlando, dove l'"arte" non esiste. Per tutto il duello Rinaldo è il solo che con furia colpisce senza sosta Gerlando fino alla fine (5.31.1-2). La ragione di ciò è dovuta al fatto che il Tasso, con questo combattimento, vuole evidenziare "d'onor brame immoderate, ardenti" (1.10.6) di Rinaldo. E a ragione Goffredo paragona questo duello ad una "rissa" (5.59.7).

- 32 Sul concetto di "peregrinare" si è accettata l'ipotesi offerta dal Kloop: "'peregrinare' here . . . is . . . also referring to all the adventures—including that with Clorinda—that 'voglia o caso' have led him toward and through . . . his irrepressible urges toward adventures, flight, wonder, escape from contingency and responsibility" (68-69).
- 33 Sul valore del voto come espressione emblematica della dimensione unitaria dell'opera si veda Raimondi (201), e Chiappelli (178-81).
- 34 Da quanto detto non si può accettare l'affermazione della Gunseberg, la quale dice che "Tancredi thus remains in a state of limbo, with his *je* partially socialized . . ." (46). Anche lo Zatti, a questo proposito, aveva detto che la condotta di Tancredi "si pone costantemente sotto il segno dell'assenza: della 'distrazione' . . . e sigla la sua sostanziale estraneità agli ideali collettivi" (200).

OPERE CITATE

- Alciati, Andrea. *Duello*. Venetia: Vincenzo Vaugris, 1545.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando Furioso*. Ed. Remo Ceserani. Voll. 2. Torino: UTET, 1966.
- Boiardo, Matteo Maria. *Orlando Innamorato. Amorum libri*. Ed. Aldo Scaglione. Torino: UTET, 1966.
- Braghieri, Paolo. *Il testo come soluzione rituale*. Gerusalemme Liberata. Bologna: Patron, 1978.
- Brand, Charles Peter. *Ludovico Ariosto: A Preface to the "Orlando Furioso"*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1974.
- Cattaneo, Giulio. "Varietà e unità nella *Gerusalemme Liberata*". *Atti del convegno di Nimega sul Tasso, 25-26-27 ottobre 1977*. Ed. Carlo Bellerini. Bologna: Patron, 1978. 15-34.
- Chiappelli, Fredi. *Il conoscitore del caos: una "vis abdita" nel linguaggio Tassesco*. Bulzoni: Roma, 1981.
- Da Pozzo, Giovanni. "Il primo canto della *Liberata*". *Studi Tassiani* 22 (1972): 5-67.
- Della Terza, Dante. "History and the Epic Discourse: Remarks on the Narrative Structure of Tasso's *Gerusalemme Liberata*". *Quaderni d'italianistica* 1 (1980): 30-45.
- Donadoni, Eugenio. *Torquato Tasso: Saggio Critico*. 5 ed. Firenze: La Nuova Italia, 1963.
- Duby, Georges. *Guglielmo il Maresciallo: l'avventura del cavaliere*. Trad. Maria Garin. Bari: Laterza, 1985.
- Ersamer, Francesco. *La biblioteca di Don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1982.
- Fichter, Andrew. "Tasso's Epic of Deliverance". *PMLA* 93 (1978): 265-74.
- Franceschetti, Antonio. *L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*. Firenze: Olschki, 1975.
- Getto, Giovanni. *Nel mondo della "Gerusalemme"*. Firenze: Vallecchi, 1968.
- Giraldi Cinzio, Giambattista. "Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica (1557)". *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Ed. B. Weinberg. Voll. 3. Bari: Laterza, 1970-74. 2.453-76.
- Gunseberg, Maggie. "The Mirror Episode in Canto XVI of the *Gerusalemme Liberata*". *The Italianist* 3 (1983): 30-46.
- Iovine, Francesco. *La licenza del fingere: note per una lettura della "Liberata"*. Roma: Bulzoni, 1980.
- Jonard, Norbert. "L'érotisme dans la 'Jérusalem Délivrée'". *Bergomum* 78.3-4 (1984): 43-62.

- Kloop, Charles. "'Peregrino' and 'Errante' in the *Gerusalemme Liberata*". *MLN* 94 (1979): 61-76.
- Martinelli, Alessandro. *La demiurgia della scrittura poetica nella "Gerusalemme Liberata"*. Firenze: Olschki, 1983.
- Monorchio, Giuseppe. "Valori pubblici e privati nel duello tra Raimondo ed Argante nella *Gerusalemme Liberata*". *Selecta* 8 (1987): 83-89.
- Musacchio, Enrico. *Amore, ragione e follia: una rilettura dell'"Orlando Furioso"*. Roma: Bulzoni, 1983.
- _____, e Giuseppe Monorchio. *Il duello*. Bologna: Cappelli, 1985.
- Muzio, Girolamo. *Il duello del Mutio Iustinopolitano*. Vinegia: Giolito de Ferrari, 1553.
- Petrocchi, Giorgio. *I fantasmi di Tancredi. Saggi sul Tasso e sul Rinascimento*. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1972.
- Pittorru, Fabio. *Torquato Tasso: l'uomo, il poeta, il cortigiano*. Milano: Bompiani, 1982.
- Puteo (Paride del Pozzo). *Duello*. Napoli: Sisto Riessinger, s.a. (1477-78).
- Raimondi, Ezio. *Poesia come retorica*. Firenze: Olschki, 1980.
- Scrivano, Riccardo. *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*. Roma: Bonacci, 1980.
- Tasso, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Ed. Luigi Poma. Bari: Laterza, 1964.
- _____. *Gerusalemme Liberata. Poesie*. Ed. Francesco Flora. Milano: Ricciardi, 1952.
- _____. *Lettere poetiche. Opere di Torquato Tasso*. Vol. 3. Milano: Dalla società tipografica de' classici, 1824.
- _____. *Gerusalemme Liberata*. Ed. Lanfranco Caretti. Torino: Einaudi, 1971.
- Zatti, Sergio. "Erranza, infermità e conquista: le figure del conflitto nella *Liberata*". *Lettere Italiane* 33 (1981): 175-215.

Illusione del dialetto e ambivalenza semantica nei *Malavoglia*

Secondo Riccardo Ambrosini, con critica linguistica si intende, da un punto di vista operativo, l'esame dei rapporti tra l'opera letteraria, con quella data forma espressiva scelta dall'autore, e le intenzioni espressive che l'hanno prodotta, in quanto, da un punto di vista teorico, il rapporto tra forma espressiva e intenzione espressiva è di natura dialettica (8). Nulla di più vero quando si parla della narrativa verghiana e delle scelte linguistiche dello scrittore siciliano in rapporto al nuovo credo veristico dell'Italia post-unitaria che si propone di studiare oggettivamente la società in tutti i suoi aspetti con i metodi delle scienze naturali e sociologiche. Un'analisi linguistica dell'opera letteraria verghiana si prefigge quindi di evidenziare gli elementi dialettici nei quali essa è inserita e le tensioni interne tra forma espressiva e intenzione espressiva. In altre parole, Verga è veramente riuscito ad applicare nei *Malavoglia* i principi veristici di *mimesis* del linguaggio popolare?

In questo contesto molto è stato detto e scritto a proposito della lingua utilizzata dal Verga nei *Malavoglia*, sulla maniera in cui l'autore trapianta parole, sintagmi e costrutti sintattici siciliani nella forma italiana corrispondente. Il costante rifiuto dello scrittore di scrivere *I Malavoglia* in dialetto siciliano corrisponde alla sua ferma determinazione di creare un'opera che rispecchi sì la realtà popolare quotidiana dell'umile gente siciliana, ma che sia al tempo stesso accessibile alla maggioranza del pubblico italiano. Come osserva giustamente Vilitio Masiello, si tratta di

un *pastiche* linguistico, a metà strada tra lingua e dialetto (in funzione di un illusorio progetto di acquisizione alla cultura borghese di una realtà umana e culturale inedita e diversa), vitalizzato da una forte capacità connotativa e caratteriologica in virtù della sua idoneità a dar forma a comportamenti, sensazioni, sentimenti e pensieri di una umanità primitiva ed elementare. (97)

Critici eminenti come Ettore Caccia, Giovanni Cecchetti, Luigi Russo, Giovanni Nencioni, Giacomo Devoto, Leo Spitzer, Enrico Giachery, Giacomo Debenedetti, Gino Raya, Natalino Sapegno, Riccardo Ambrosini, Vilitio Masiello, Gabriella Alfieri e altri, hanno esaminato dettagliatamente le varie trasposizioni morfologiche, sintattiche e lessicali operate dal Verga dal dialetto alla lingua italiana, e hanno riconosciuto l'eccellente capacità dello scrittore di rendere l'ambiente di Trezza creando l'illusione della parlata dialettale-popolare. Tuttavia, al tempo stesso, molti di loro hanno dovuto ammettere che si tratta di un dialetto illustre, trasfigurato, mitificato, ben lontano dalla

genuina parlata popolare siciliana, in definitiva, di una lingua letteraria che non è esente dalla forma convenzionale trionfante nella letteratura italiana dal Petrarca al Manzoni.¹ Infatti l'illusione del dialetto, creata per rappresentare realisticamente l'ambiente popolare, si sfalda in quelle parafrasi dal siciliano che non reggono nella traduzione italiana, dando luogo ad ambivalenze semantiche incapaci di riflettere l'originario nucleo dialettale-popolare.

La mia analisi si riallaccia agli studi precedenti condotti sull'originale linguaggio verghiano, sui vari trapianti dialettali nel testo narrativo, e in particolare all'ampia analisi condotta da Gabriella Alfieri sulle traduzioni dei proverbi nei *Malavoglia*. Servendomi dello studio dell'Alfieri come punto di partenza, è mia intenzione approfondire e sviluppare la problematica della traduzione nel romanzo verghiano, usando la metodologia derridiana che individua la dispersione e il deferimento dei significanti nel testo letterario. Lo scopo di questo studio è di mostrare come ogni finalità di organizzazione e totalizzazione nella lingua letteraria venga continuamente problematizzata, come la finzione narrativa riveli la sua natura illusoria e artificiale, come in definitiva la lingua sia contraddistinta da una problematicità inerente alla sua funzione operativa, problematicità che offusca tanto il processo di significazione quanto il tentativo di trasposizione da una lingua all'altra.

Verga e il tentativo dell'impersonalità: l'illusione del dialetto

Nell'introduzione all'"Amante di Gramigna" la dedica del Verga al Farina annuncia il nuovo credo veristico:

Eccoti non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di esser brevissimo, e di essere storico—un documento umano, come dicono oggi. . . . Io te lo ripeto così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco con le medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore.²

La principale vocazione del Verga è il linguaggio popolare, nel quale egli scopre immediatezza ed efficacia di contro all'artificiosa tradizione letteraria dalla quale vuole liberarsi. Lo scrittore "cerca così di accostarsi alla materia degli umili e casalinghi affetti, con l'atteggiamento dell'uomo di mondo che si è distolto con ripugnanza da un'esistenza sterile e viziata" (Sapegno 161). Lo scopo maggiore del verismo letterario, in opposizione alle languide fantasie romantiche, è di rappresentare individui reali nell'ambiente sociale contemporaneo, attenendosi quanto più possibile all'osservazione oggettiva e alla documentazione scientifica. Questi principi il verismo italiano li ha ereditati dal naturalismo francese, secondo il quale i fatti reali devono essere presentati con distacco da parte dello scrittore che deve rimanere invisibile dietro la sua creazione. Il 10 luglio 1879, Francesco De Sanctis proclamava: "il motto di un'arte seria è questo: poco parlare di noi, e far parlare molto le cose" (Cecchetti 182).³

L'impersonalità allora è una conseguenza del linguaggio popolare, il quale tanto più brillerà quanto più sarà colto alle sue fonti parlate, "senza la lente dello scrittore". Ettore Caccia riassume i canoni del verismo e il principio dell'impersonalità come un felice tentativo del Verga di ribellarsi contro l'accademismo retorico (231). Tuttavia il principio, come tutte le enunciazioni astratte, presenta difficoltà di applicazione. Infatti, è veramente possibile costruire un'opera d'arte che "sembrerà essersi fatta da sé, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore"? E se Verga vuole un linguaggio popolare perché non riproduce direttamente il dialetto, invece di servirsi di una traduzione che si rivela spesso ambigua e forzata? Ma cerchiamo di seguire più da vicino il programma letterario del Verga per scoprirne le tensioni e contraddizioni interne. Il 19 luglio 1880 lo scrittore siciliano scrive al Treves: "l'importanza del realismo sta in ciò che più si riesce a rendere immediata l'impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o reale come volete, ma bella sempre. Ci riuscirò nei *Malavoglia*?" E il 9 agosto dello stesso anno: "Pel titolo resta adottato *I Malavoglia*, invece di *Padron 'Ntoni* Mi pare di essere riuscito a dare il rilievo dovuto ai personaggi, metterli nell'ambiente vero e aver reso realmente questo ambiente" (Russo 350).

Per riprodurre realisticamente le chiacchierate della gente del paese il Verga si trova a fronteggiare il problema di quale lingua adoperare, dal momento che i veristi italiani, contrariamente ai naturalisti francesi, hanno intorno a sé una società non ancora omogenea e una lingua nazionale solo a un livello astrattamente letterario. Come osserva giustamente Giovanni Nencioni, in Italia a quel tempo si ha da un lato il purismo, legato a una tradizione di estetismo classico; dall'altro il realismo intriso d'istanze sociologiche, che si riallaccia all'esempio manzoniano. Il problema del Verga è di trovare una lingua adatta a rappresentare il mondo semplice e grezzo dei pescatori siciliani.⁴ Rifiutandosi di usare direttamente il dialetto siciliano, non accessibile alla maggioranza del pubblico italiano, lo scrittore crede di aver trovato la soluzione in una lingua di cui il siciliano costituisce la forma interna, intessuta di espressioni e costrutti sintattici dialettali resi nella forma italiana corrispondente. Verga, in definitiva, vuole attenersi alla sicilianità nelle grandi linee, rendendo il colore locale in un italiano intelligibile a tutti. Egli giustifica il suo rifiuto di usare direttamente il dialetto siciliano in una lettera al Capuana: "E poi con qual costrutto? Per impicciolirci e dividerci da noi stessi? Per diminuirci in conclusione? Vedi se il Porta, che è il Porta, vale il Parini fuori di Milano. Il colore e il sapore locale sì, come hai fatto tu da maestro e io da scolareddu; ma pel resto i polmoni larghi" (*Lettere* 215).

La lingua dei *Malavoglia* è quindi un dialetto trasfigurato che, come sottolinea il Devoto, "non raggiunge una classicità dialettale, né realizza un procedimento di evasione, ma innesta per la prima volta una tradizione locale, non mutilata, in una tradizione letteraria, consolidata dall'opera di uno scrittore combattente e costruttivo" (*Profilo* 155). Se rileggiamo il testo dei *Malavoglia*, rileviamo lo sforzo costante del Verga di mantenere l'illusione

del dialetto, ricalcando la sintassi siciliana con il frequente uso del *che* illogico che congiunge due proposizioni senza un'esplicita funzione relativa, con l'uso abbondante di coordinate al posto di subordinate, o ancora con l'immediata trasposizione di sintagmi, parole o proverbi dialettali.⁵

Sarà utile a questo punto riassumere brevemente le osservazioni dei critici a proposito della mirabile capacità dello scrittore siciliano di creare un'impressione del dialetto, prima di discutere i limiti di questa tecnica e le ambiguità interpretative da essa provocate. Innanzitutto, uno dei modi attraverso i quali il Verga riesce a dare l'impressione della parlata popolare è l'uso costante del discorso indiretto libero, o *Erlebte Rede*, in cui i pensieri e i discorsi dei personaggi vengono inseriti nel racconto senza un'affermazione del tipo "disse che", rendendo impressionisticamente quello che poteva dire il narratore e dando di conseguenza l'illusione del parlato. Per uno studio ampio e dettagliato del discorso indiretto libero rimandiamo all'eccellente saggio di Leo Spitzer, il quale dimostra come l'originalità della tecnica del Verga nei *Malavoglia* consista non nell'uso dell'*Erlebte Rede* che appartiene a una tradizione classica, ma "nella filtrazione sistematica della sua narrazione di un romanzo intero, dal primo fino all'ultimo capitolo, attraverso un coro di parlanti popolari semireale che si aggiunge alla narrazione a mezzo di discorsi e gesti (il racconto dialogato). In questo modo, il romanziere aderisce fedelmente a quello che fanno e dicono i suoi personaggi" (305).⁶

Un'interessante analisi condotta da Enrico Giachery rileva nel testo verghiano una serie di periodi lunghi e disarticolati, che intendono parafrasare il periodare siciliano, in cui proposizioni e immagini sono legate mediante un'illimitata presenza di frasi coordinate introdotte dalla congiunzione "e", che sostituiscono gli appropriati rapporti subordinati, restando al di fuori di ogni dipendenza logica (32).⁷ Esempi di questo genere sono numerosissimi nei *Malavoglia*:

Allora don Franco diceva, fregandosi le mani, che pareva un piccolo Parlamento, e andava a piantarsi dietro il banco, pettinandosi con le dita la barbona, con certo sorriso furbo che pareva si volesse mangiare qualcuno a colazione, e alle volte si lasciava scappare sottovoce delle mezze parole dinanzi alla gente, rizzandosi sulle gambette, e si vedeva che la sapeva più lunga degli altri, tanto che don Giammaria non poteva patirlo e ci si mangiava il fegato, e gli sputava in faccia parole latine. (66)

I gatti grigi sono i migliori, per acchiappare i topi, e andrebbero a scovarli in una cruna d'ago. Ai gatti non conveniva aprire l'uscio di notte, perché una vecchia di Aci Sant'Antonio l'avevano ammazzata così, che i ladri le avevano rubato il gatto tre giorni avanti, e poi glielo avevano riportato mezzo morto di fame a miagolare dietro l'uscio; e la povera donna non sentendosi il cuore di lasciar la bestiola sulla strada a quell'ora, aveva aperto l'uscio, e così s'eran ficcati i ladri in casa. (68)

Numerosi critici, tra cui Ettore Caccia, hanno identificato il frequente uso del *che* pleonastico, illogico, traducente il *ca* siciliano, il quale indica l'espressione di uno stato d'animo particolare del personaggio che parla.⁸ Il *che* è

inserito nel testo narrativo a legare due proposizioni che non presentano necessariamente un esplicito valore relativo:

Un po' di soldato gli farà bene a quel ragazzo, che il suo paio di braccia gli piaceva meglio di portarsele a spasso la domenica, anziché servirsene per buscarsi il pane. (153)

"Sì, sono qua, comare Mena; sto qua a mangiarmi la minestra, perché quando vi vedo tutti a tavola, col lume, mi pare di non esser tanto solo, che va via anche l'appetito". (76)

Persino mastro Cirino non si faceva più vivo, e lasciava stare di suonare mezzogiorno e l'avemaria, che mangiava il pane del comune anche lui. (211)

Ma [la Longa] non sapeva che doveva partire anche lei quando meno se lo aspettava, per un viaggio nel quale si riposa sempre, sotto il marmo liscio della chiesa; e doveva lasciarli tutti quelli cui voleva bene, e gli erano attaccati al cuore, che glielo strappavano a pezzetti, ora l'uno ora l'altro. (154)

Un'altra caratteristica del dialetto siciliano che Verga trapianta nella sua narrativa è l'uso del pleonasma: "*Ci* incollavano delle immagini di santi a tutte le fessure" (209). "*Ci* aveva quel po' di dote" (220). "*Ora ci* hanno messo le cipolle nell'orto" (222). "*Ci* avevano messo sul carro una coperta" (282). "Allora padron 'Ntoni . . . si decise a parlare con la Mena di quel che *si* doveva farsi oramai" (216). "Ognuno che passava per la stradicciuola a quell'ora, udendo il colpettare del telaio di Sant'Agata diceva che l'olio della candela non *lo* perdeva, comare Maruzza . . . Padron Cipolla confermò che tutti lo sapevan in paese che la Longa aveva saputo educarla la figliuola" (67). Inoltre, come osserva il Caccia (253), è frequente l'uso del pronome maschile al dativo, *gli*, invece del femminile *le*.

Per quel che riguarda i modi e i tempi verbali usati dal Verga per rendere ancora una volta l'illusione del dialetto, Giacomo Debenedetti (688), Ettore Caccia (258) e altri hanno rilevato il frequente uso che lo scrittore fa dell'imperfetto per attenersi quanto più fedelmente alla sintassi siciliana e alla narrazione naturalistica intesa come procedimento di accumulazione. Il Verga stesso giustifica l'uso insistente di tale tempo verbale durativo in una lettera a Filippo Filippi dell'11 ottobre 1880:

Il mio studio . . . è di fare eclissare al possibile lo scrittore, di sostituire la rappresentazione all'osservazione, mettere per quanto si può l'autore fuori del campo d'azione, sicché il disegno acquisti tutto il rilievo e l'effetto da dar completa l'illusione della realtà A questo proposito ti dirò che tutti quei passati imperfetti che mi critichi, sono voluti, sono il risultato del mio modo di vedere per rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte. (Nencioni 44)

Riccardo Ambrosini nota il frequente uso del passato remoto in luogo del passato prossimo nell'indicazione di avvenimenti recenti, e la posposizione del verbo come indice di dialettalità (ad es.: "Nulla ho" 69; "Nulla voleva fare lui" 226). Nota anche l'uso dell'imperfetto indicativo in luogo del condizionale composto e del congiuntivo, ad esempio: "Volevano prestati [che fossero prestati loro] gli attrezzi" (Ambrosini 29-31). Inoltre tipico della sintassi siciliana è il complemento oggetto preceduto da "a": ("Sentite a me"), e l'uso di un verbo al posto del sostantivo, come nel periodo seguente: "Ella [la Longa] aveva il viso tutto bagnato; ma non si accorgeva che piangesse", invece "del suo pianto" (206).

Il Nencioni rileva l'uso ostensivo del dimostrativo *quello*, che dà l'illusione della parlata popolare.⁹ Ancora, come notano il Caccia e l'Ambrosini, sono da rilevare nel campo del lessico vari sicilianismi, per esempio i termini *sciara*, *doglianza*, *limosina*, *cataletto*, *straduzza*, *malannata*, *pezzenterie*, *conocchia*, *cucco*, *diavolone*, *cetriolo*, *puddara*, *calcagna*, *minchione*, *cristiano*, *buscare*, *buscarsi*, *scialarsi*, ecc. (cfr. Caccia 238; Ambrosini 16). Luigi Russo nota come le fortezze della barca siano dette col termine marinaresco "lapazze", termine che pare proprio nato nel dialetto siciliano. I rocchetti del telaio vengono chiamati "cannelli", perché parola più conforme a terminazione verbale siciliana, e l'evangelo è sempre detto "l'evangelio" per rispettare una peculiarità espressiva dialettale delle province orientali della Sicilia; infine l'ateo, il miscredente, viene definito "il protestante" o "l'ebreo" (Russo 358). Per creare l'illusione della realtà di Trezza lo scrittore si serve inoltre di elementi documentari come le *nciurii* ossia soprannomi che fanno parte della tradizione popolare e che fissano un tratto individuale in una specie d'immobilità perpetua: i Malavoglia, la Zuppidda, la Vespa, la Mangiacarrubbe, Piedipapera, Campana di Legno ecc. È anche frequente l'uso dell'appellativo *gna'* tipico del dialetto: *gna'* Mena, *gna'* Grazia, *gna'* Venera.

Un interessante studio condotto da Gabriella Alfieri analizza le varie trasposizioni italiane di numerosi modi di dire siciliani nei *Malavoglia*: "si tratta, in genere, di argute similitudini le quali, proprio in vista del loro carattere formulare, si possono considerare vere e proprie frasi proverbiali. Circostanza, certo, non casuale, ma dovuta senz'altro al tentativo, riuscitissimo, del Verga, di far parlare i suoi personaggi come parlano, adoperando espressioni tratte dalla loro stessa vita ed esperienza" (Alfieri, "Innesti" 228). Tra le locuzioni menzionate dall'Alfieri ricordiamo la frase pronunciata dalla pettegola comare Venera quando dice di aver visto 'Ntoni e la Sara di comare Tudda che si parlavano dal muro dell'orto: "con quegli occhi che dovevano mangiarseli i vermi" (58), frase tratta dall'espressione siciliana: *L'occhi, si l'avissinu a manciari i vermi*. Ancora, la formula siciliana *pigghiarasil-la ncriminali*, viene parafrasata dal Verga con "pigliarsela in criminale", nel senso di prendersela a male per qualsiasi azione ricevuta.¹⁰

Tra gli altri modi di dire studiati dall'autrice ricordiamo la frase *ridiri comu na iaddina* tradotta letteralmente con "ridere come una gallina",¹¹ an-

cora, l'espressione "tirare dietro tanto di lingua", parafrasata dal siciliano *nesciri tantu di lingua*, col valore metaforico di dire liberamente e senza ritengo il fatto suo;¹² l'esclamazione di 'Ntoni "Carne d'asino, carne da lavoro", tratta da *carni di sceccu, carni di travagghiu*, o la formula siciliana *arristari supra a panza*, tradotta letteralmente dal Verga con "rimanere sulla pancia".¹³ Quest'ultimo traslato viene usato nel dialetto siciliano soprattutto per indicare il peso costituito per i genitori da una ragazza che abbia difficoltà a trovare marito.

Numerose altre locuzioni, modi di dire e proverbi sembrano essere trapiantati direttamente dal siciliano, in particolare i proverbi, formule fisse tramandate dagli antichi che rispecchiano una sorta di saggezza extratemporale.¹⁴ Tra le espressioni e i proverbi che sembrano essere una diretta trasposizione dal dialetto ricordiamo: "Donna di telaio gallina di pollaio, e triglia di gennaio" (56), dal siciliano *Fimmina di tilaru, gaddina di puddaru e trigghia di jinnaru* (Pitrè 2.82). "Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura" (63), dal dialetto *Sciloccu chiaru e tramuntana scura, mettiti a mari senza paura* (Pitrè 3.66). "Amore di soldato poco dura, a tocco di tamburo addio signora" (102), tratto da *Amuri di surdatu pocu dura, in tuccari tammuru addiu, signura* (Pitrè 1.102). "Matrimoni e vescovadi dal cielo sono destinati" (146), da *Matrimonii e viscuvati di lu celu su' calati* (Pitrè 2.103). "Buon tempo e mal tempo non dura tutto il tempo" (172), dal dialetto *Bon tempu e malu tempu nun dura tuttu un tempu* (Pitrè 1.276). "Mare cresco, vento fresco" (172), da *Mari crispu, ventu friscu* (Pitrè III 40). "Mare bianco, scirocco in campo" (172), dalla fonte dialettale *Mari biancu, sciroccu 'ncampu* (Pitrè 3.40). "La casa ti abbraccia e ti bacia" (186), da *La casa ti strinci e ti vasa* (Pitrè 1.220). "Meglio contentarsi che lamentarsi" (203) da *Megghiu cuntintarisi, chi lamintarisi* (Pitrè 1.305). "Beato quell'uccello che fa il nido al suo paesello" (202), da *Biatu chiddu oceddu chi fa lu nidu a lu so' paiseddu* (Pitrè 1.216). "Necessità abbassa nobiltà" (218), da *La nicissità sbascia ogni nobiltà* (Pitrè 1.200). "Il mondo è tondo, chi nuota e chi va a fondo" (273), da *Na' rota è stu munnu, cui nata e cui va n' funnu* (Pitrè 1.264-65). "Chi fa credenza senza pegno, perde l'amico, la roba e l'ingegno" (81), da *Cui fa cridenza senz'aviri pignu, perdi la roba, l'amicu e lu gegnu* (Pitrè 2.45). Ricordiamo infine l'espressione "buscarsi il pane", tratta dal siciliano *vuscarisi u' pani* che ricorre più volte nel romanzo, nel senso di guadagnarsi da vivere.

Italiano e Siciliano: le ambiguità della traduzione nei *Malavoglia*

Nonostante gli sforzi dello scrittore siciliano per creare un'atmosfera provinciale-popolare attraverso la costante utilizzazione di sicilianismi, modi e costrutti dialettali, la lingua del Verga resta tuttavia fondamentalmente letteraria e ciò è d'altra parte inevitabile, data la dicotomia esistente tra il livello superiore del narratore e quello primitivo e rozzo della materia rappresentata. Secondo l'Ambrosini:

La quasi totale italianizzazione delle forme siciliane da un lato allontana dalla realtà

linguistica di fondo, dall'altro rende più sociale che locale il problema che il Verga si era proposto di esporre. Di questi elementi linguistici si coglie più il livello socio-culturale dei popolani di Trezza, che non la precisa identità dialettale. O meglio, il collegamento con quel determinato dialetto di tipo siciliano-occidentale è indicato dalle coordinate CON-TESTUALI delle indicazioni geografiche, dell'onomastica e di usanze e folclore locali, più che da esplicite connotazioni CO-TESTUALI. (38)

Si tratta in definitiva dell'italiano parlato dai siciliani colti della seconda metà dell'ottocento, che attinge sia alle fonti toscane che all'italiano letterario. Non intendo qui dilungarmi a ripetere ciò che è stato già ampiamente trattato in eccellenti studi, ma solo ribadire come la ferma illusione di una lingua dialettale di cui si è parlato non regga di fronte all'utilizzazione di numerose trasposizioni dal dialetto all'italiano le quali, invece di rendere il nucleo semantico dialettale originario, danno luogo a una serie di oscurità semantiche e di ambivalenze interpretative che rivelano la natura fittizia e arbitraria della lingua. Lo studio di Gabriella Alfieri sulla traduzione dei proverbi nei *Malavoglia* è indicativo della problematica inerente ad ogni tentativo di trasposizione da una lingua all'altra.¹⁵ L'Alfieri analizza dettagliatamente i vari mutamenti fonetici, morfologici, lessicali operati dal Verga nella traduzione, i quali, se da un lato frenano l'eccessiva vivacità del dialetto, dall'altro ne limitano la ricca estensione semantica. Com'è possibile, d'altra parte, conciliare l'ingenuità e a volte la crudezza di certe espressioni dialettali con le convenienze stilistiche della lingua italiana? Così, i frequenti tagli di proverbi operati dal Verga, in nome di un'accurata italianizzazione, riducono la ricchezza semantica dell'originale sentenza dialettale: "Senza pilota barca non cammina", (56) estratto da *Senza pilota nun camina varca, senza vicinu 'un si cummina furtu* (Pitrè 2.284); "A donna alla finestra non far festa" (67), tratto dal siciliano *A fimmina 'n finestra 'un fari festa; a fimmina ca ridi, 'un cci aviri fidi* (Pitrè 2.61). Tra i mutamenti morfologici menzionati dall'Alfieri, ricordiamo la sostituzione del singolare al plurale nella traduzione dei proverbi. Ad esempio il proverbio siciliano *Quannu lu sulì si curca 'nsaccatu s'aspettanu li venti di Ponenti* (Pitrè 3.55) viene reso con "Quando il sole si corica insaccato si aspetta il vento di Ponente" (64), e *Forza di giuvini e cunsigghi di vecchi* (Pitrè 2.297), diventa "Forza di giovane e consiglio di vecchio" (218).

Notevole è il trattamento del possessivo, posposto nel sintagma *so' casa* = "casa sua", con effetti di maggiore incidenza semantica: "Ognuno è padrone in casa sua", o soppresso volendo sottolineare la genericità dello stesso gruppo nominale, per cui il siciliano *Cu' è minchiuni si sta a so' casa* (Pitrè 3.288) è trasformato in "Chi è minchione se ne sta a casa" (Alfieri, *Il motto* 128). Si consideri inoltre l'amplificazione del possessivo nel gruppo nominale *l'affari soi* reso con "gli affari di casa sua". Nell'espressione "Beato chi muore nel proprio letto" (193), lo scrittore trasforma la matrice dialettale *so'* in "proprio". E ancora nel proverbio *'Ntròi, 'ntròi, ognunu cu li soi* (Pitrè 1.241), Verga aggiunge il pronome ciascuno: "'Ntroi, 'ntroi, ciascuno coi pari suoi"

(66). Infine, nella formula "Ascolta i vecchi che non la sbagli", lo scrittore sopprime l'originaria particella siciliana *ci*: *Ascuta a li vecchi, cà nun ci la sgarri* (Pitrè 2.292).

Per quanto riguarda la flessione verbale, l'Alfieri nota la frequente sostituzione del congiuntivo all'indicativo dialettale. Ad esempio: il siciliano *Cui cadi all'acqua è forza chi si vagna* (Pitrè 3.70) viene reso con "Chi cade nell'acqua è forza che si bagni" (Verga, *Malavoglia* 169; Alfieri, *Il motto* 130-31). Non sfuggirà inoltre a un lettore più accorto l'uso frequente che il Verga fa del futuro nel romanzo, in luogo del presente, corretto nel gergo dialettale.¹⁶ Parecchie trasformazioni vengono infine attuate nelle combinazioni di pronomi e avverbio. Così la corretta inversione dialettale delle particelle *si cci* viene italianizzata in "ci si", come in "ci si pensa", tradotto dal dialetto *si cci pensa*, o "ci si appoggia", da *si ci appoja* (*I Malavoglia* 132).

Nel campo sintattico Verga riduce a volte due proposizioni indipendenti in due dipendenti implicite, come in "I vicini devono fare come le tegole del tetto, a darsi l'acqua l'uno con l'altro" (93), tratto dal siciliano *Li vicini su' comu li catusa, si dunanu acqua l'unu cu l'autru* (Pitrè 1.221). Ci sono anche diversi casi di trasformazione di un lessema dialettale con un gruppo sintagmatico italiano come *surcera*, tradotto con "trappola di topi", *catusa* con "tegole di tetto", *strattu* con "conserva di pomodoro" che ha un significato leggermente diverso in italiano, indicando in generale tutti i tipi di salsa, mentre *strattu* è una salsa particolare fatta con pomodori fatti asciugare al sole. Si noti ancora la sostituzione del siciliano *panza* col termine letterario "ventre" in questa espressione: "[La Mangiacarrubbe] lo aspettava sulla porta, colle mani sul ventre" (219). Infine, inutile dire che la traduzione rallenta spesso la tensione ritmica e metrica dell'originale proverbio siciliano.

Per quanto riguarda il campo lessicale ciò che ci interessa maggiormente in questa parte del nostro saggio, è sviluppare l'accurata analisi alfieriana, mostrando come, sia che il Verga muti la fonte siciliana, sia che cerchi di tradurre letteralmente certe espressioni e proverbi, lo spettro interpretativo non risulta sempre chiaro e univoco ai lettori siciliani e non-siciliani, dal momento che la traduzione italiana spesso deferisce e disperde il nucleo significativo originale. In altre parole, sottoponendosi al lungo lavoro dell'impresa di rendere in italiano costrutti semantici e sintattici tipici della lingua siciliana, Verga si scontra con la problematica dell'ambiguità e dell'oscillazione interpretativa magistralmente analizzata da Jacques Derrida in una conferenza sulla traduzione, poi raccolta nel volume *L'Oreille de l'autre*. Derrida dimostra che la traduzione, come tutte le categorie simboliche del pensiero, non riproduce mai un'essenza di significato, bensì tende a riflettere il sistema di differenze iscritto nell'ordine simbolico. In altre parole, la traduzione, come del resto la lingua in generale, non rende mai una significazione pura e univoca, ma si risolve in un processo di disseminazione, di erranza (*différance*) di significanti.

Numerosi sono nel testo dei *Malavoglia* i lessemi e sintagmi che tradotti

in italiano rischiano di scalzare l'illusione mimetica della lingua popolare, provocando, a una lettura attenta e critica, innumerevoli ambivalenze semantiche. Un esempio si trova nel passo seguente: "Allo Zio Crocifisso gli finiva sempre così, che gli facevano chinare il capo come Peppinino, perché aveva il maledetto vizio di non saper dire di no" (61-62).

L'espressione "chinare il capo come Peppinino" è tratta dall'idioma dialettale *Calari a testa comu Peppininu*, nel senso originario di piegare di forza, come indicato dal contesto. La trasposizione italiana "chinare il capo" può rendere l'intento della fonte siciliana, come può allo stesso tempo essere intesa nel senso di abbassare il capo in segno di rispetto. E ancora nella frase "Campana di legno faceva il sordo e dimenava il capo come Tartaglia" (194), tratta dal modo di dire siciliano menzionato sopra, "poco pertinente appare l'accostamento compiuto dal Verga tra il siciliano *Peppininu* e il toscano *Tartaglia*, avendo l'uno la caratteristica di non saper reagire alle offese, e quindi di rassegnarsi a tutto, di essere oltremodo condiscendente, e l'altro quella di balbettare" (Alfieri, "Innesti" 242).¹⁷

Nel proverbio "Carcere, malattie, e necessità, si conosce l'amistà" (103), proveniente dal siciliano *Carzari, malittii e nicissitati, scummogghianu lu cori di l'amici* (Pitrè 1.91), Verga sostituisce il siciliano *scummogghianu* (inteso nel senso di scoprono, rivelano) con "si conosce" che contiene varie connotazioni in italiano: potrebbe infatti significare "si distingue", "si riconosce", "si vede", "si rivela". La traduzione provoca di conseguenza un processo di dispersione di significanti. Ancora, nella frase: "I bambini giocavano a nocciuoli nella strada" (111), lo scrittore usa "nocciuoli", invece dell'appropriato femminile nocciuole per essere più conforme al dialetto *nuciddi* (i frutti del nocciuolo con i quali si suole giocare a Natale). Ma traduce male dal momento che il siciliano non confonde nocciuoli e nocciuole, detti rispettivamente *ossa* e *nuciddi* (Raya 80).

Perfino la traduzione letterale sembra disperdere il senso dell'originale sintagma siciliano, come nel passo seguente: "Tutti si voltarono verso Campana di legno il quale era venuto anche lui, per politica, e stava zitto, in un cantuccio, a veder quello che dicevano, colla bocca aperta e il naso in aria" (91). In generale, l'idioma dialettale *pi' pulitica*, è usato quando si parla di un'azione che si fa non tanto perché si vuole quanto per adempiere a un dovere sociale. In italiano, invece, l'espressione è ambigua, e non rende totalmente l'originale: oltre a questa implicazione, potrebbe infatti indicare un atteggiamento politico o diplomatico di Campana di legno che vorrebbe venire a un accordo coi Malavoglia per risolvere la faccenda del debito dei lupini. Allo stesso modo una lettura critica rivela un'ambivalenza semantica nel sintagma italianizzato "in capo alla via", contenuto nel seguente passo: "Bastianazzo, che si era sbrigato in fretta dal disarmare la Provvidenza, per andare ad aspettarli in capo alla via, come li vide comparire a quel modo, mogi mogi e con le scarpe in mano, non ebbe animo di aprir bocca, e se ne tornò a casa con loro" (57). "In capo alla via", parafrasato dal siciliano *n*

capu a' sta per "sulla via" in dialetto, mentre trasposto in lingua italiana può rivelarsi oscuro, per intendere che Bastianazzo si trova all'inizio della via. Ed in quest'altro passo: "Le comari che sapevano delle chiacchiere fra padron 'Ntoni e compare Cipolla, dicevano che adesso bisognava farle passare la doglia a comare Maruzza, e concludere quel matrimonio della Mena" (91). In siciliano l'espressione *farici passari a dogghia* è intesa nel senso di far passare il dolore, mentre l'italiano appare più ambiguo, essendo il lessema "doglia" usato a volte per indicare dolore fisico o morale, ma principalmente per indicare i dolori del parto.

Una parola parafrasata dal dialetto che viene frequentemente usata dal Verga è il termine "cristiano", inteso originalmente dal dialetto nel senso generico di persona, individuo, "Quel cristiano lo conosceva soltanto di vista e non sapeva altro" (94). "Allora la Longa, come pensava a quell'uomo che moriva di sete in mezzo a tutta quell'acqua, non poteva stare dall'andare ad attaccarsi alla brocca, quasi ce l'avesse avuta dentro di sé quell'arsura, e nel buio spalancava gli occhi, dove ci aveva sempre stampato quel cristiano" (158). "E glielo disse anche in faccia, alla fine, onde levarsi di dosso quella noia, perché quel cristiano stava sempre davanti alla sua porta come un cane" (168). Nella trasposizione italiana il termine si rivela ambivalente, potendo indicare: 1. una persona, un individuo in generale; 2. uno di religione cristiana. Allo stesso modo, l'idioma siciliano *fari u' viaggiu* nella traduzione italiana "fare il viaggio", può confondersi col senso letterale del termine, senza trasporre pienamente la significazione dialettale di pellegrinaggio compiuto a piedi nudi per la devozione.¹⁸

Così il sintagma *fari na cummedia*, che in siciliano indica una discussione o lite in cui si viene a volte alle mani, dà luogo nella traduzione italiana a varie sfaccettature significative: infatti, oltre a poter implicare il senso metaforico dialettale, può essere inteso in senso letterale (rappresentare una commedia di teatro), o secondo quanto ci riferisce il Petrocchi, fare recitare la commedia si può dire "di chi finga affetti, dolori esageratamente"; o, ancora, secondo il Macaluso-Storaci, può essere riferito a persone, e specialmente a ragazzi che fanno molto chiasso (Alfieri, "Innesti" 260).¹⁹

Un'ambivalenza semantica emerge ancora nella seguente affermazione di 'Ntoni:

—Io gli rido sul mostaccio a don Michele il brigadiere! Lo so perché ce l'ha con me; ma stavolta può pulirsi la bocca, e farebbe meglio a non sciuparsi le scarpe per passare e ripassare davanti alla Zuppidda, col berretto gallonato, come se ci avesse la corona in capo. (139)

Il senso originale del modo di dire siciliano "pulirsi la bocca", come anche indicato dal contesto, è principalmente quello di "può star fresco, non farà niente!" Tuttavia, la connotazione implicita nel dialetto sembra disperdersi nella traduzione italiana la cui interpretazione vacilla tra il senso figurativo citato e quello letterale (l'azione di pulirsi veramente la bocca). Paul de Man ha

esaminato questa problematica della continua oscillazione tra significazione retorica (metaforica) e significazione grammaticale, problematizzando i tradizionali preconcezioni dell'univocità di senso e delle distinzioni epistemologiche tra grammatica e retorica.²⁰

Anche la seguente locuzione vacilla tra significazione metaforica e senso letterale: "Alla spezieria c'erano i soliti sfaccendati, che si dicevano le orazioni, col giornale in mano, o si piantavano le mani sulla faccia, chiacchierando, quasi volessero accapigliarsi" (153-54). Il costrutto "piantare le mani in faccia" è tratto dalla matrice dialettale *parrari cu i manu 'nta facci* che vuol dire parlare a qualcuno con impeto, assalendolo con rimproveri e parole cattive che lo feriscano (cfr. Alfieri, "Innesti" 257).

Parafrasata in italiano, tuttavia, l'espressione appare un po' oscura e ambivalente, deferendo il nucleo originale: oscilla infatti tra la possibilità di un senso figurativo (che risulta più esplicito in siciliano) e quella di un senso letterale che implicherebbe una vera e propria azione fisica di venire alle mani. Così nell'espressione "un uomo coi baffi" la connotazione metaforica del dialetto di uomo potente, importante, viene offuscata in italiano dal senso letterale: "—Sì, l'avvocato l'ha detto lui che non ci è paura di niente.—Ma cosa ha detto? —insisté Maruzza.—Eh, lui sa dirle le cose; un uomo coi baffi! Benedette quelle venticinque lire!" (114).

L'originale senso figurato della formula dialettale *Pirdiri a birritta mmenzu a fudda* è quello di non lasciarsi sopraffare, di farsi valere in ogni situazione pericolosa. Tuttavia nella parafrasi italiana l'espressione potrebbe anche alludere a un semplice smarrimento del berretto in mezzo alla folla, come nel seguente contesto: "[Ntoni] lo guardava bene in faccia [Don Michele] ammiccando gli occhi, come deve fare un bravo giovanotto di fegato che è stato soldato, e non si lascia portar via il suo berretto in mezzo alla folla" (139). Si veda ancora il passo seguente: "Padron Ntoni ascoltava anche lui, tenendo d'occhio lo scolare della salamoia, e approvava col capo quelli che contavano le storie più belle, e i ragazzi che mostravano di aver giudizio come i grandi nello spiegare gli indovinelli" (200). L'originale fonte dialettale da cui è tratta la frase "spiegare gli indovinelli" è *anniminari na 'nniminagghia* che vuol dire indovinare. Verga, se da una parte intende eliminare ogni oscurità semantica che limiterebbe l'intelligibilità del modulo, rendendo *anniminari* con "spiegare", dall'altra crea altre ambivalenze semantiche, in quanto il verbo spiegare potrebbe implicare il significato di indovinare, ma potrebbe allo stesso tempo essere inteso nel senso di illustrare gli indovinelli con esempi, o ancora nel senso di spiegare cosa sono gli indovinelli. Come si vede, l'originario intento della matrice siciliana si disperde in una varietà di sfaccettature semantiche.

Numerosi altri idiomi dialettali, parafrasati in lingua italiana, sembrano perdere la loro originaria connotazione figurata. Tra questi rileviamo l'espressione *mettiri 'nto cuntù*, nel senso di "considerare" che, tradotta in italiano nella seguente frase si confonde col senso letterale dei termini: "Questa non

ce l'avevano messa nel conto i Malavoglia!" (208). Anche l'affermazione di padron 'Ntoni, "Sono in sensi", vacilla tra il comune senso metaforico siciliano (*siri in sensi*=essere padrone delle proprie facoltà), e un oscuro riferimento ai sensi. Ancora, nell'esclamazione di padron 'Ntoni: "Perché vuoi darle questo dolore a tua madre, di vederti fare la riescita di Rocco Spatu?" (233), il termine *riescita* è chiaramente positivo in italiano, mentre in dialetto presenta a volte una connotazione negativa, come, in questo caso, si riferisce alla brutta fine di Rocco Spatu.

La metonimia siciliana *Nun vuliri vidiri a unu nò battisimu*, che denota antipatia verso una persona, al punto da non poterne sopportare la vista, si rivela ambigua nella traduzione, dove il senso letterale sembra negare quello retorico.²¹ E allo stesso modo nell'espressione "Il Signore leva il lume" (da *luvari a lumi*=togliere il senno) il predominante valore letterale del costrutto trasposto in italiano mette in dubbio la connotazione figurativa. Si deduce dunque da questa analisi che una chiara dicotomia tra livello e collocazione del narratore e realtà sociale rappresentata è inevitabile. Così il fermo rifiuto del Verga di scrivere l'intero romanzo in dialetto siciliano, se da un lato è inteso a rendere intelligibile e accessibile a tutti una materia di per sé grezza quale quella del mondo primitivo dei pescatori di Acitrezza, dall'altro crea innumerevoli ambivalenze semantiche, in quanto la traduzione italiana non sempre rispecchia, ma deferisce e disperde l'originale valore dialettale. La traduzione, in definitiva, riflette l'inevitabile differenza tra significante e significato dando luogo, come conferma l'illustre studioso Henri Meschonnic, a una sorta di *décentrement*.²²

Lo scopo principale di questo studio sulla lingua dei *Malavoglia* è stato quello di mostrare come l'apparente ordine significativo stabilito dalla scienza semiologica e retorica sia continuamente soggetto a un certo dislocamento. Ciononostante non bisogna considerare queste contraddizioni e ambiguità come aspetti negativi dell'arte verghiana, bensì come parte rivelatoria della natura fondamentalmente arbitraria del linguaggio in generale, come tratto problematico di ogni lingua e di ogni tentativo di trasposizione da un idioma all'altro. In altre parole si tratta del dramma della lingua incapace di realizzare gli ideali che lo scrittore si è originariamente proposti. La teoria dell'impersonalità e il principio di *mimesis*, o imitazione della natura, vengono problematizzati, mettendo ancora una volta in evidenza la dicotomia arte/realtà, e l'apparente coerenza della narrativa realista viene messa in crisi dalla reversibilità e dalla pluralità dei codici interpretativi. Così, se chi legge *I Malavoglia* si illude per un momento di avvertire in quelle cantilene dialettali, "tutto un sentire pregnante o dell'amarezza del vinto o dell'ardore avido del barbaro" (Russo 326), a una lettura più attenta e critica l'illusione del dialetto è soggetta a demistificazione, accentuando l'impossibilità della lingua di cogliere l'intima essenza della realtà e l'impossibilità del letterato di penetrare pienamente nel mondo popolare siciliano mostrando un atteggiamento nei confronti di quel mondo che non sia di tipo paternalistico o pietistico.

L'opera letteraria non è più quindi valutata come una struttura delimitata che tende a un'oggettività scientifica, bensì come un'entità soggetta a contraddizioni e ambiguità e aperta a diverse possibilità interpretative. Il processo di significazione e di traduzione si risolve in un continuo fluire di significanti e di disseminazione di sensi che problematizzano la funzione stessa della lingua e non sono mai in grado di rappresentare o trasporre un nucleo originario intatto, bensì evidenziano il continuo stato di desiderio di un'essenza significativa da parte dello scrittore e del lettore, come ben ci illustra Jacques Derrida:

Le désir du noyau intact, c'est le désir, c'est-à-dire que c'est irréductible; il y a un rapport au noyau intact qui est pré-historique, pré-originaire, qui est ce à partir de quoi un désir quelconque peut se constituer. Donc le désir ou le phantasme du noyau intact est irréductible, mais il n'y a pas de noyau intact. . . . Ce désir du noyau intact, qui meut toute espèce de désir, toute espèce de langue, toute espèce d'appel, toute espèce d'adresse, et cela est la nécessité dure, c'est une nécessité terrible. (153)

Louisiana State University

NOTE

- 1 Per Masiello, ad esempio, "paradossalmente, ad un massimo di oggettività rappresentativa, mimetica, s'accompagna un massimo di trasfigurazione formale, un massimo di distacco ideale". (109).
- 2 Si veda Verga, "L'Amante di Gramigna", in *Vita dei campi*: "Ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero . . . , il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile . . . allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale; l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé" (202).
- 3 Per un'ampia e precisa enunciazione delle teorie naturaliste francesi si veda Zola: "Toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature" (8).
- 4 Secondo il Masiello, esiste una dicotomia fondamentale tra livello del narratore e realtà sociale rappresentata: il piano colto del narratore borghese e il piano rozzo, illetterato della gente di Acitrezza. La difficoltà principale del Verga era quella di trovare "soluzioni linguistiche e stilistiche capaci di colmare il dislivello, di mediare i due piani riducendo al minimo gli scarti. Impresa certo non agevole, perseguita attraverso una ricerca, una sperimentazione assidua e costante" (90).
- 5 Come osserva il Nencioni, "le pagine dei *Malavoglia* sono generalmente costruite con lunghi periodi, in cui proposizioni e immagini s'infilano una dopo l'altra con nessi deboli e vaghi, con soste inattese e allungamenti imprevisi sino a clausole che non hanno più relazioni col principio" (30).
- 6 Per il Bally tale tecnica narrativa è di origine dotta, per lo Spitzer è di origine popolare. Ecco alcuni esempi di *Erlebte Rede* nei *Malavoglia*: "Ma se volevano truffargli la sua roba, col pretesto che Bastianazzo s'era annegato, la truffavano a Cristo, com'è vero Dio! Ché quello era un credito sacrosanto come l'ostia consacrata, e quelle cinquecento lire ei l'appendeva ai piedi di Gesù crocifisso; ma santo diavolone! Padron 'Ntoni sarebbe andato in galera! La legge c'era anche a Trezza!" (85). "Donna Rosolina intanto raccontava a Don Silvestro le grosse faccende che ci aveva per le mani: dieci canne di ordito sul telaio, i legumi da

- seccare per l'inverno, la conserva di pomodoro da fare, che lei ci aveva un segreto tutto suo per avere la conserva di pomodoro fresca tutto l'inverno" (88). "Sua moglie gli piantava le unghie in faccia, e gli gridava che voleva avere le chiavi lei, e non voleva star sempre a desiderare un pezzo di pane e un fazzoletto nuovo peggio di prima; perché se avesse saputo quel che doveva venire dal matrimonio, con quel bel marito che le era toccato, si sarebbe tenuta la chiusa e la medaglia di Figlia di Maria!" (237).
- 7 Anche Nencioni nota nei *Malavoglia* uno scarso sviluppo della subordinazione e un accrescimento del periodo per coordinazione illogica (28).
- 8 A proposito del periodare verghiano nei *Malavoglia*, il Caccia nota come "la forma più viva dello stile verghiano si ha quando la sintassi spezzettata, frammentaria, a continue riprese, vuole esprimere il modo di una narrazione popolare in cui tutto è impressione di vita, immediata, coloristica, ma anche disordinata, impulsiva, senza alcun controllo razionale" (261).
- 9 Il Nencioni rileva espressioni come: "Quel furbaccio di Campana di legno", "quella civetta della Sant'Agata", "quell'elefante di Mastro Turi", "quella brutta Vespaccia" (49).
- 10 Cfr. *I Malavoglia*: "Compare Piedipapera si divertiva a sparare di questo e di quello, come capitava; ma così di cuore, e senza malizia, che non c'era verso di pigliarsela in criminale" (64).
- 11 *I Malavoglia*: "Per questo nel paese volevano fargli la festa allo speziale; ma lui si metteva a ridere come una gallina, preciso come faceva don Silvestro" (211).
- 12 *I Malavoglia*: "E brontolava ancora per la strada, mentre Piedipapera chiudeva l'uscio, tirandole dietro tanto di lingua" (137).
- 13 *I Malavoglia*: "Carne d'asino!—borbottava;—ecco cosa siamo!—Carne da lavoro!" (203). "Le ragazze si maritano così, se no vi restano sulla pancia come le casseruole vecchie" (111).
- 14 Come è ben saputo, il Verga si serve dei volumi del Pitrè. Per la traduzione dei suoi proverbi si avvale di alcuni dizionari, in particolare del *Novo vocabolario siciliano-italiano* del Traina e del *Vocabolario italiano della lingua parlata* del Rigutini.
- 15 L'Alfieri nota: "Nell'atto del trasferimento dal dialetto alla lingua, l'andata di modifiche investe il proverbio nella sua globalità: le formule dell'intero corpus risultano mutate nell'aspetto complessivo rispetto alla veste originaria, poiché i singoli elementi (monemi, lessemi o sintagmi) risultano interessati alle necessarie commutazioni fonetiche, lessicali o morfosintattiche, secondo le corrispondenze più o meno immediate ed essenziali fra siciliano e italiano" (122).
- 16 L'insistente uso del futuro emerge in particolare nel seguente discorso di Padron 'Ntoni: "Non fate tante spese quando non ci *sarà* più. Il Signore lo sa che non possiamo spendere e si *contenterà* del Rosario che mi *diranno* Maruzza e la Mena. Tu, Mena, . . . ti *terrai* sotto le ali tua sorella, come fa la chioccia coi suoi pulcini. Finché vi *aiuterete* l'un l'altro, i guai vi *parranno* meno gravi. Ora 'Ntoni è grande e *sarà* in grado di aiutarvi anche lui" (180).
- 17 L'Alfieri sostiene che la differenza tra i due personaggi è ben rivelata dal Camazzi in un recente commento ai *Malavoglia*: "Peppinino: maschera siciliana. Nofriu e Peppi-e-Ninu erano tipici del teatro dei pupi"; "Tartaglia: maschera della Commedia dell'Arte. Rappresenta il tipo del vecchio notevole (giudice, dottore, ecc.) sciocco, presuntuoso e balzubiente" (122).
- 18 Si veda il passo dei *Malavoglia*: "Diceva che ei [lo zio Crocifisso] faceva il viaggio alla casa del nespolo come quelli che hanno fatto il voto alla Madonna dell'Ognina" (96).
- 19 Si veda il seguente passo dei *Malavoglia* dove si può riscontrare l'espressione: "La mamma dice che le scarpe inverniate son fatte per mangiarci la dote e ogni cosa; e qualche bel giorno vuole uscire fuori sulla strada, colla rocca in mano, a fare una commedia con quel Don Silvestro, se non mi lascia in pace" (118).
- 20 Servendosi di vari esempi, De Man viene alla conclusione che "A perfectly clear syntactical paradigm engenders a sentence that has at least two meanings, of which the one asserts and the other denies its own illocutionary mode" (10).
- 21 Cfr. *I Malavoglia*: "[l'Ntoni] poi si levava di là frettoloso, e se ne andava all'osteria a smaltire

l'uggia, e se incontrava quelli del berretto gallonato, faceva il giro più lungo per non vederli neanche nel battesimo" (244).

- 22 Cfr. Meschonic 313-14: "La traduction n'est plus définie comme transport du texte de départ dans la littérature d'arrivée ou inversement transport du lecteur d'arrivée dans le texte de départ, . . . mais comme travail dans la langue, décentrement, rapport interpoétique entre valeur et signification, structuration d'un sujet, et non plus sens".

OPERE CITATE

- Alfieri, Gabriella. "Innesti fraseologici siciliani nei *Malavoglia*". *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani* 14 (1980): 221-95.
- _____. *Il motto degli antichi. Proverbi e contesto nei Malavoglia*. Catania: Fondazione Verga, 1983.
- Ambrosini, Riccardo. "Proposte di critica linguistica. La dialettalità nel Verga". *Linguistica e letteratura* 2 (1977): 7-48.
- Caccia, Ettore. "Il linguaggio dei *Malavoglia*". *Tecniche e valori dal Manzoni al Verga*. Firenze: Olschki Editore, 1969. 229-64.
- Cecchetti, Giovanni. "Verga and Verismo: the Search for Style and Language". *Petrarch to Pirandello: Studies in Italian Literature in Honour of Beatrice Corrigan*. Ed. Julius A. Molinaro. Toronto & Buffalo: U of Toronto P, 1973. 169-85.
- De Man, Paul. "Semiology and Rhetoric". *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven and London: Yale UP, 1979.
- Debenedetti, Giacomo. *Il romanzo del novecento. Quaderni inediti*. Milano: Garzanti, 1971.
- Derrida, Jacques. *L'oreille de l'autre*. Montréal: VLB Editeur, 1982.
- Devoto, Giacomo. "I piani del racconto in due capitoli dei *Malavoglia*". *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani* 2 (1954): 5-13.
- _____. *Profilo di storia linguistica italiana*. IV ed. Firenze: La Nuova Italia, 1971.
- Giachery, Enrico. "Considerazioni sul periodo lungo verghiano". *Verga e D'Annunzio*. Milano: Silva, 1968. 21-115.
- Masiello, Vilitio. "La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico". *Il caso Verga*. Ed. Alberto Asor Rosa. II ed. Milano: Palumbo Editore, 1972. 89-117.
- Meschonic, Henry. *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard, 1973.
- Nencioni, Giovanni. *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*. Napoli: Morano, 1988.
- Pitrè, Giuseppe. *Proverbi siciliani raffrontati con quelli di altre regioni d'Italia*. Palermo: Il Vespro, 1880.
- Raya, Gino. *La lingua del Verga*. Firenze: Le Monnier, 1969.
- Russo, Luigi. *Giovanni Verga*. Bari: Laterza, 1959.
- Sapegno, Natalino. *Appunti per un saggio sul Verga. Ritratto di Manzoni*. Bari: Laterza, 1986.
- Spitzer, Leo. "L'originalità della narrazione nei *Malavoglia*". *Studi italiani*. Milano: Vita e Pensiero, 1976. 292-316.
- Verga, Giovanni. *Lettere al Capuana*. Ed. G. Raya. Firenze: Le Monnier, 1975.
- _____. *I Malavoglia*. Ed. Corrado Simioni. Milano: Mondadori, 1971.
- _____. *I Malavoglia*. Introd. e note di G. Carnazzi. Milano: 1978.
- _____. *Vita dei Campi*. Milano: Mondadori, 1979.
- Zola, Emile. *Le roman expérimental*. Paris: E. Fasquelle, 1923.

Character and Discourse from Pirandello to Fellini: Defining a Countertradition in an Italian Context

In his book *Rabelais and His World*, Mikhail Bakhtin points to the revolutionary nature of medieval carnival. According to the famous Russian intellectual, carnival is a revolution where kings are decapitated and crowds are crowned. However, more than simply formulating an ideological reading of carnival as *actual* liberation, I believe that, with the sum of his writings, Bakhtin provides us with a model of interpretation for a mode of discourse—in society and in literature—meant to subvert the monologism of authoritarian discourse. Thus Bakhtin's renowned study of Dostoevsky's poetics (*Problems*), for instance, can be extremely inspirational in our reading and interpretation of that counter-tradition in narrative as well as dramatic art which, I believe, started in Italy with Pirandello and then developed in contrast to, or rather in critical dialogue with, more traditionally accepted modes of discourse such as tragedy and comedy.

The close relationship between carnival and comedy is accurately discussed by Umberto Eco in his article "The Frames of Comic 'Freedom'." Here he states that "comedy and carnival are not instances of real transgression; on the contrary, they represent paramount examples of law reinforcement. They remind us of the existence of the rule" (6). Since the Romantic period, however, many scholars and artists have dealt with and spoken about a mode of discourse which differs from comedy, one variously defined as irony or humor. According to Eco, such discourse varies from comedy primarily because of the differently balanced relationship between rule and violation (7). In his essay on humor, "L'umorismo", Luigi Pirandello defines the comic as *the perception of the opposite*, while humor is *the feeling of the opposite* produced by the "special" activity of reflection. Pirandello supports his argument by giving the example of an old woman who smears her face with make up and wears flashy clothes. In comedy, one would simply understand that she is not what a respectable old lady ought to be (and "we" are), and would laugh at her. In humor, one would "see" why the woman masks herself: that is, that she strives to regain at least the appearance of her lost youth in order not to lose her much younger husband. Thus in humor one finds oneself halfway between tragedy and comedy. The laughter of comedy merges with

the pity of tragedy and becomes a *smile*. We still feel a sense of superiority, but it soon becomes mixed with a shade of tenderness.

As Eco remarks, in comedy we laugh at the character who breaks the rule, the set of social values, or in other words, the *frame*. In tragedy we sympathize with the character who has broken the *frame* but we enjoy the reaffirmation of the rule. In humor, instead, we smile because of the contradiction between the character and the frame the character cannot comply with. But we are no longer so certain that the character is at fault. It may be that *the frame is wrong*. By restoring the binary opposition between the character and the rule in a dialectic and open-ended fashion, humor acts as a form of social criticism and so is truly transgressive while comedy is not. Moreover, since humor, as Eco maintains, "works in the interstices between narrative and discursive structures" (8), it necessarily re-defines the roles of the various elements involved in the textual production—the author, the audience or the reader, the text itself, and, obviously, the character. Humor, then, is always metalinguistic and/or metasemiotic.

Bearing in mind such theoretical premises, an apparently hazardous operation such as that of instituting a parallel between Luigi Pirandello and Federico Fellini may prove useful and revealing if carried out against the background of the serio-comical genre. Within this theoretical and cultural frame, to verify similarities and affinities between Pirandello and Fellini, and in particular between the two authors' conception of character as well as their privileged forms of discourse will prove a challenging, but ultimately revealing journey. A case of direct influence can hardly be proven, for on the one hand we do not possess examples of direct adaptations, and on the other Fellini would very unlikely admit such an influence. It is necessary, then, to assume a broader perspective rather than that provided by a positivistic juxtaposition of a literary and a cinematic text. As a matter of fact, I believe that a relationship between Pirandello's and Fellini's works can be legitimately and fruitfully discussed only against the background of the cultural counter-tradition of the serio-comical, as it has been variously defined by Mikhail Bakhtin and Luigi Pirandello himself. This particular genre finds its privileged linguistic expression in meta-discourse, a discourse that is, by its very nature, self-reflexive and self-referential as well as extremely ambivalent. On a linguistic level, meta-discourses both postulate the destruction of traditional narrative and dramatic strategies, and encourage the search for the "new" in art. In their dismantlement of traditionally accepted artistic conventions and social hierarchies, these discourses participate in what Mikhail Bakhtin has defined as the "carnival sense of the world" (*Problems* 122–37),¹ that is, a forceful drive towards transgression, or rather subversion, of the rule, of the Law, and, last but not least, of the *frame*.

According to Pirandello, to unmask the lie, and thus to denounce the fictionality of the *frame* or at least to challenge its constrictive boundaries both in a social and in a literary text becomes imperative for the "umorista."

In order to pursue such a thorough investigation of the social and literary text, the typical Pirandellian "umorista" forces himself to undergo a progressive *dissemination*, or in other words thoroughly exploits the infinite possibilities provided by being author, character, and spectator or reader simultaneously. This multiplicity of roles, or rather, this constant role playing and exchanging between the various participants in the textual production constitutes, perhaps, one of the most inspirational tenets of Pirandello's legacy to Federico Fellini, for the Italian director's work follows a quite similar process.

At the very foundation of both the author's and the character's dissemination in multiple roles stands Pirandello's concept of humor. The Italian artist and intellectual defines humor also as "a phenomenon of doubling in the act of artistic conception" (120). The reflection which produces the feeling of the opposite is a kind of projection of the very activity of the creative imagination: such a reflection originates from the mental image like a shadow from a body. As a consequence of this process of internal doubling which takes place deep inside the creative mind, the hero no longer has a given, fixed image, but is constantly doubled, and hence better defined as an "anti-hero." As a result, Pirandello's *typical* Subject as "umorista" is constitutionally ambivalent, eccentric, and yet fully self-conscious. Such a Subject is thus defined by the sum of his consciousness and self-consciousness, by his conscious and subconscious life. Within the framework of a genre without qualifying adjectives, or rather "umoristico"—a genre which pursues the break with monologic discourse that started with the Socratic dialogue via the non-hierarchic dissemination of truth in multiple voices,—the hero becomes not simply the object of the author's discourse, but also the subject of his own discourse. This is the condition of Pirandello's characters in search of an author, and, I believe, of Fellini's obsessive images, his "phantoms" as he himself calls them.²

In an essay entitled "Pirandello e l'oltre," included in the volume *Dalle parti di Pirandello*, Paolo Puppa makes an interesting parallel between the condition of the *lawyer* and that of the *author*, and maintains that in the Pirandellian plot, continuous exchanges take place between the two.³ What allows the movement from one role to the other is the concept of "soul" which, according to Puppa, gives birth to the idea of character.

Ebbene, a permettere la trasparenza tra *avvocato* e *auctor*, a consentire alchemici trapassi da un ruolo all'altro, è proprio il concetto d'anima, da cui germina in una confusione terminologica tra l'*estetico* e l'*estatico*, l'idea di *personaggio*. (55)

Puppa further maintains that the relationship between lawyer and clients, between judge and accused recalls inexorably the *fantastic* meeting between author and characters.⁴ One needs to trespass the societal and ritual thresholds, and thus, what needs to be found is a door to the "oltre," to the "al di là," that is, the "beyond" as Pirandello terms it,⁵ or to the "subconscious," to define

it in Fellini's terms.⁶ It is there, in that mysterious place that their phantoms await to be given life.

As a matter of fact, innumerable references to the spirits, that is, to both the voices from "beyond" and those from "within" which undermine the very ontology of the Subject, appear in Fellini's entire cinema,⁷ but particularly in his masterpiece *8 1/2* (1963) where they are immediately linked to the problem of artistic creation and existential plenitude.⁸ This film is the cinematic narration of a director's total existential and artistic crisis: it is the story of an individual who, once confronted by the many different voices which pressure him from inside and outside himself, progressively loses contact with all of them and experiences a state of complete confusion. For instance, during a visit with some friends and a few production people to the space-ship built for the science-fiction film he is supposed to shoot (but never will), Guido Anselmi, the protagonist, first admits he has nothing to say but wants to say it anyway. He then turns to Rossella, his wife's best friend, and anxiously asks her what her "spirits" think about him. She answers: "They always say the same things, even right now. They're very reasonable spirits. They know you very well . . . They say that you're free. But you have to choose, and you haven't got much time left" (Affron 132).

In his quest for recognition of both his social and artistic identity, Guido constantly cries out for help. First of all, he seeks assistance from the multiplicity of socially constituted voices that surround him: the voices of his mother, father, wife, lover, critic, producer, and, last but not least, the overwhelming voice of the Church. Secondly, he asks for help from the "spirits," the voices from within and from beyond. In both instances, however, the Subject must choose; in fact, "to choose" seems to equal "to be," in social as well as in existential terms. The quest for recognition and the recognition of loss become the central guidelines of Fellini's masterpiece. The loss that is recognized is a loss of identity on behalf of the author/Fellini, of the characters, and of the text itself. What Pirandello expressed in his famous theatrical trilogy as the circular search for something lacking,⁹ Fellini's *8 1/2* expresses in terms of a loss, the loss of the Other and/or the others produced by the act of choosing. Having lost his identity, the Subject tries to recover it in relationship both to the Other (inside the Self) and to others (outside the Self).¹⁰

In both Pirandello's and Fellini's works, spirits, phantoms, and obsessive shadows pressure the author from beyond and from within. Legal procedures often trespass onto the realm of spiritualist séances, of magic rituals. When this occurs, the author is obviously forced into the ambivalent role of the "medium."¹¹ However, an author actually is a medium, a translator of an image born in his imagination into words and/or cinematic images. According to Pirandello, a further and often fatal mediation takes place in theatre through the representation of the character by the actor. What is ultimately left of

the creature, the living image that initially pressured the author into receiving new life, becomes simply "un adattamento, una maschera, anziché una vera incarnazione," (1908; "Illustratori," 215; "an adaptation, a mask, and not a true embodiment") when it achieves concrete form on the stage.¹²

The problematic relationship between director and actors is likewise analyzed in Federico Fellini's *8 1/2* when, close to the end of the movie, the protagonist's artistic crisis reaches its peak during the viewing of the screen-tests for the film to be made. The overwhelming distance between the original images and voices as they presented themselves in the director's imagination and the banal, mundane form of the *provini* (the screen-tests are already parts of a symbolic apparatus) cannot be bridged by the feeble efforts of the actors, mere shadows on a screen within the screen. Fellini analyzes and thematizes the intriguing question of the true nature of the character, as well as that of the author, in many of his narrative films, but particularly in *8 1/2*, a work which constitutes a cinematic parallel to Pirandello's trilogy of the "theatre in the theatre."¹³

The fundamental problem these two authors face seems to lie, ultimately, in the "independence" of their characters. Essentially because of this peculiar condition of their characters, both artists ultimately lack the possibility of creating an *authentic* autobiography. In both Pirandello's and Fellini's artistic visions, this condition of independence of the character becomes clear in numerous instances. Their characters are like obsessive phantoms appearing from some other life and pressuring the author into giving them true artistic expression and thus new life. However, no single form can actually fulfill these shadows' thirst for life; therefore they remain in the darkness of the artist's imagination, returning obsessively over and over again. This may explain the apparent monotony which characterizes Pirandello's and Fellini's conspicuous galleries of characters. It needs to be remembered, though, that this is a monotony in diversity, for in a text defined as "umoristico" no single-faced character and no-single toned truth exist.

In Pirandello's entire artistic work, characters come and go—from short story to novel, from novel to essay, from everywhere to the screeching stage of his theatre. Sometimes they arrive totally unchanged, sometimes they are slightly modified, although more in their physical than in their psychological substance. The same occurs in Fellini's cinema, where similar characters appear over and over. Moraldo jumps from *I vitelloni* (1953) to *La dolce vita* (1959) and becomes Marcello; from *La Dolce Vita*, Marcello then jumps to *8 1/2* and there becomes Guido, the character-director, who eventually becomes Fellini himself in the trilogy of the cinema in the cinema: *Fellini: A Director's Notebook*, *I clowns* (1970), and *Roma* (1972). Ultimately, all these characters, together with their various sympathetic companions, jump into *Amarcord* (1974), a film which develops through a choir of perspectives rather than through the experience of a single consciousness (that of Fellini) which attempts to re-visit its own past.

In the case of both Luigi Pirandello and Federico Fellini, first-person narration rarely assumes the form of a comforting "monologue intérieur" typical of the Proustian form of recollecting past autobiographical memories. The return of the past in Pirandello and in Fellini is characterized by a loss of the "aura" which permeates the "memoria involontaria" of Proust's *A la recherche du temps perdu* (1913–27). What emerges from an image long before experienced by the Subject is a stratified construction strewn with non-homogeneous series of images, "Remembering is a little like dreaming: it produces hiatuses between narrative sequences that elide each other." ("Ricordare è un po' sognare, produce iati fra le sequenze che si elidono a vicenda," Puppa 153). Nevertheless, for Pirandello's anti-heroes the act of writing becomes central, since through the written word they try desperately to narrate their painful distance from the world. A quite similar process takes place in many of Fellini's films, where the presence of the director as character within the story does not simply serve as a narrative device. Instead, together with the very act of film-making, it seems to compensate the Subject partially for his loss of contact with reality, as is clearly the case in such films as *8 1/2* and *Fellini's Roma*.

As we have tried to outline here, the complex question revolving around the nature of the character as "umorista" is central to most of Pirandello's works. However, it is certainly most crucial to his "novels of identity," *Il fu Mattia Pascal* (1904), *Si gira . . .* (1915–16), and *Uno, nessuno e centomila* (1926). In these narrative works, the main character bears strong similarities to the central figure in Dostoevsky's "The Dream of a Ridiculous Man." In this character, as Bakhtin points out, "there are clear traces of the ambivalent—serio-comical—image of the wise-fool and tragic clown of carnivalized literature" (*Problems* 150). One of Fellini's most important artistic statements on character is certainly his film *The Clowns*, and it is not by chance that in order to provide a full definition of his conception of character the director turns to the world of the circus. His attention focuses on the ambivalent figure of the clown in its two variants, the "Augusto" and the White Clown, contradictory embodiments of opposites.¹⁴ The Pirandellian concept of humor—that is, that "feeling of the opposite"—thus seems to constitute the most obvious source of Fellini's conception of character. Fellini once declared, while speaking about the making of *La Strada*:

Gelsomina appeared to me in the guise of a clown, and immediately beside her, as a contrast, there appeared a massive and dark shadow, Zampanò. And, naturally, the road, the circus with its colorful rags, its menacing and heartbreaking music, its cruel fairy-tale atmosphere. (182–83)

It may be useful to note, here, that Fellini frequently places his ambivalent and eccentric characters in the equally ambivalent and eccentric atmosphere of the circus, a social institution that reflects the carnival atmosphere better than any art form can.

As Elio Gioanola observes in his book *Pirandello la follia* (20–21), only with Dostoevsky does the protagonist of the novel first become an anti-hero, or in other words a madman without qualities, a ridiculous man. After the bourgeois revolution, the traditional Hegelian master-slave dialectic gets replaced with the Freudian opposition father-son which generates all modern forms of nervous suffering.¹⁵ While before, it was certainly impossible to kill God and men could only laugh at Him by making a parody of (parodying) His sacredness, now that the father has taken His place, it has become possible to kill God—that is, the Father. This fatal temptation leaves the Son full of remorse and pain, and possibly leads him to madness. In an essay entitled “Arte e coscienza d’oggi” (1893; *Saggi* 865–80), Pirandello defined modern man as “slegato . . . e che farnetica” (“unbound . . . and raving”). This new raving Subject no longer appears as a romantic hero, but rather as an anti-hero for whom language as a social institution no longer serves as an adequate means of expression. Given this totally changed existential and social condition, the role of both art and artist in society has to change. Art no longer legitimates the order of things, and so for the artist nothing remains but unmasking the lie, expressing the disorder.

The freedom that bourgeois society reached through revolution marked the end of the joyful explosion of the carnival in the public squares and relocated it, together with all serious dogmatism, within the family group. By transferring dogmatism into the family, social liberation made that dogmatism itself far more overwhelming because of the blackmail and ambiguity hidden in the love-hate relationships people entertain with their family members. The joyful relativity Bakhtin analyzes, which is typical of the carnival and of all carnivalized literature, rapidly disappears into a now neurotic literature, giving way to what Bakhtin has defined as “Dostoevsky’s restrained laughter,” and what Pirandello has defined as “humor” in opposition to comedy, where “oggetto del rovesciamento parodistico è lo stesso personaggio-protagonista, delegato a mostrare ‘umoristicamente’ i segni della sconfitta di fronte all’assolutezza dei valori ‘paterni’” (Gioanola 21). These are the characteristic traits of a rich gallery of “umoristi” which includes Dostoevsky’s “underground man” or “idiot,” Italo Svevo’s “inept,” the funny hero of Kafka’s *America* or Thomas Mann’s *Felix Krull*, and then Musil’s “man without qualities” and Pirandello’s “man without identity.” The typical subject of such literature is thus literally dominated by otherness, and by the irreversible division of madness, since “La folie commence là où se trouble et s’obscurcit le rapport de l’homme à la vérité” (Foucault 259). Freud has provided us with the interpretative tools required to understand nervous suffering psychologically, and therefore culturally, and has opened the way to placing neurotic-psychotic phenomena into a historical perspective—that is, to seeing them as pathological answers to the many and different pressures the environment exercises upon the Subject.¹⁶ However, comedy is the genre in which conflict with the Father becomes accepted without neurotic effects,

and which ultimately proposes a successful opposition for the Son. This is why, according to Bakhtin, the comic mode represents the exact opposite of the tragic mode. The serio-comic and the "umoristico" modes, instead, reflect the area of neurotic opposition, of joyful and anguishing compromise, of ambivalence, and of ambiguity.

Ambivalence is a basic feature of the Pirandellian concept of subjectivity, for the Subject is constantly both "persona" and "personaggio," both creator and creature. At first the Subject performs an obsessively neurotic search for unity which finds in repetition the perfect metaphor for the Subject's basic lack of definition. In the end, however, the solution appears to lie, first of all, in the recognition of the loss of a unified identity, and secondly, in the acceptance of the fundamental disunity of an ultimately schizophrenic Subject. Therefore the integrity of the monologic-autobiographical discourse, typical of so-called "serious" genres and expressive of a fully rounded Subjectivity, soon gets replaced by the discontinuity and incongruity of the *umorista's* dialogic discourse. This form of discourse is typical of many of Pirandello's narrative works as well as of most of Fellini's films.

In his early novels Pirandello employs a self-assuring third-person narration, but already with *Il fu Mattia Pascal*, and then in such narrative works as *Si gira . . .* and *Uno, nessuno e centomila*, the author as "umorista" chooses the first-person narration to exploit one of its basic features: ambiguity and ambivalence. Pirandello tries to make the most of the possibility of being both author and character, creator and created. As a result, the walls of mimetic representation are finally torn down, for what counts now is not so much what is revealed, but what is concealed. A quite similar progression can be discerned in Fellini's work, as his cinematic narratives move from the comforting objective narration of such early films as *Luci del varietà* (1950) and *Lo sceicco bianco* (1952) to the more and more subjective narration of films such as *8 1/2*. Whenever Fellini maintains that all his work is autobiographical, but then slyly adds that his autobiography has been adulterated in the process of remembering and therefore constantly reinvented, he subtly warns us against possibly expecting a comforting monologic-autobiographical discourse. What we must expect to receive from him is a multi-voiced, interior dialogue, a form of discourse particularly evident in such films as *8 1/2* and *Giulietta degli spiriti*.

As Mikhail Bakhtin maintains (*Problems* 47-77), the introduction of the author within the hero's field of vision is one of the main features of modern narrative strategies, for it embodies the linguistic response to a new type of reflexivity which, I believe, becomes especially influential in the Post-modern period.¹⁷ Non-monologic discourse responds to new psychological conditions of man, to the knowledge modern man has of his incapacity to achieve an integral image of himself. Interior dialogic discourse offers the linguistic answer to a psychological condition characterized by the division and fragmentation contemporary man experiences.

Anyone seeking a satisfying definition of the identity of the typical Pirandellian and Fellinian Subject ought to bear in mind that, with his essay *On Humor*, Pirandello moved towards acquiring an organic theory of the literary character's disintegration. Both Pirandello's dialectical theatrical scene and his evolved narrative syntax also produced an irreversible schism between the character as *Raisonneur* and the others. Serafino Gubbio, who in 1915 looked at the world with his insensitive eye "dall'alto" ("from above"), in 1925 turns into Vitangelo Moscarda, the hero who seizes the real "da vicino" ("from near at hand") and therefore disintegrates into innumerable epiphanies which no word can explain or author represent upon the stage. As Puppa remarks, the Pirandellian Subject clearly moves from a paranoid to a schizoid condition (Puppa 203). Such a movement from a neurotic to a psychotic state also constitutes the very foundation of the Modern Subject, and parallels the passage from comforting monologic discourse to the discontinuous, disintegrated and disintegrating dialogic discourse of the serio-comic genre, a discourse which becomes characteristic of Postmodern narrative and dramatic discourses.

The same passage may be discerned in Fellini's career. We observe characters such as Moraldo in *I Vitelloni*, who bears striking resemblances to Pirandello's Mattia Pascal: both are incapable of transformations or epiphanies. There are also characters such as Casanova, the archetypal neurotic Subject who reaches the point of total mechanization¹⁸ and, as such, finds a literary parallel in Serafino Gubbio, the protagonist of Pirandello's *Si gira . . .*, since Serafino apparently reaches total mechanization, too, as he progressively becomes just a hand turning a handle. A synchronic analysis of Fellini's entire cinematic production thus allows us to detect the same passage from a neurotic to a schizoid Subject that we find in Pirandello's artistic works. Besides characters such as Moraldo and Casanova, however, Fellini produces figures such as Guido Anselmi, the protagonist of *8 1/2*. On a psycho-linguistic level, this film can be considered a water-shed in Fellini's entire production, for Guido embodies the neurotic-schizoid passage itself. He represents a consciousness in progress, almost a meta-consciousness, while the film *8 1/2* is a work in progress, a meta-film. Metaphorically, Guido moves from the situation of Mattia Pascal to that of Serafino Gubbio, but ultimately he becomes a Vitangelo Moscarda, the man of many epiphanies, the man who avoids mechanization by disintegrating his social and his private being. He is a character who finds in the dissolution of his given social and existential image and in his "différence" the foundation for a new and fulfilling creative life.

Narrative, then, becomes the witnessing of the progressive acceptance of the schizoid condition¹⁹ by the Subject, who comes to experience the innumerable creative possibilities provided by his new, profoundly anarchist condition. Non-monologism in art thus provides the creative answer to the painful condition of the divided Self and resolves the otherwise vexing problem of the lack of a unified poetic consciousness, which in the Pirandellian

text corresponds to the true lack of an author.

The dialogic approach towards oneself obviously breaks the ingenuous integrity of self-representation lying at the basis of lyric, epic, or tragic images of man and leads to the discovery of the Other within oneself. Therefore, according to Bakhtin, the monologue typical of "serious" genres gives way to the dialogic discourse of the carnivalized genre, which is born out of the contrast between the two Selves located within the Subject. This dialogic approach may be associated with the dualistic conception of truth which Bakhtin traces back to the Socratic dialogue. It is obviously relevant here to mention one of Pirandello's most revealing statements on this matter, as he once declared: "Umorista non è Aristofane, ma Socrate" (*Umorismo* 41; "Socrates is a humorist, and not Aristophanes").²⁰

The artistic and existential statements of both Luigi Pirandello and Federico Fellini ultimately re-state the primacy of the Subject in a social and in a literary text. This Subject—as I mentioned earlier, here defined in Lacanian terms—however, now represents the stage for an active opposition between two Selves. The only way to gain access to the "interior Self" is through the dialogic approach towards oneself, an approach which breaks the ingenuous integrity of self-representation characteristic of the comic and tragic genres. This dialogic tradition, which Bakhtin defines as "carnivalistic" and Pirandello as "umoristica," witnesses the representation of unusual and abnormal psychic states in art such as madness, split personality, unrestrained fantasizing, strange dreams, and wild passions bordering upon madness or suicide. Bakhtin maintains that Dostoevsky is responsible for the invention of all contemporary narrative structures meant to convey the totality of the neurotic-psychotic opposition. It seems a fact, then, that the modern period witnesses a clear tendency to provide narrative expression to a nervous suffering which moves from a neurotic to a schizoid stance within the Subject. Both Pirandello and Fellini obviously participate in the counter-tradition, which expresses in negative, or rather questioning and ambivalent terms the fundamental conflict between Father and Son, a conflict which can be detected at the very root of all the nervous sufferings troubling modern man. The linguistic answer to such a psychological condition is dialogic discourse, a discourse which aims at undermining and ultimately subverting the monologism of the Father's authoritarian discourse.

University of Toronto

NOTES

- 1 The affinities and obvious similarities between Pirandello's definition of "umorismo" and Bakhtin's definition of "carnivalization" have been well analyzed in Elio Gioanola's introductory chapter.

- 2 It would be quite interesting here to discuss Fellini's most overt statement on this matter, which is obviously the film he made on the making of the *Satyricon* (1969) and the "non-making" of *Il viaggio di Mastorna*, the film Fellini never made), that is *Block-notes di un regista* (1969). For complete references on Fellini's filmography, see Tornabene.
- 3 Puppa makes several poignant examples, among which the most noteworthy are the melancholic lawyer Lello Carpani in *La signora Morli, una e due* (1920) and even judge D'Andrea in *La patente* (1911). It seems relevant here though to remember the words of Zummo, the lawyer who is the protagonist of *La casa del Granella* (1905), "L'anima immortale, i signori spiriti che fanno? vengono a bussare alla porta del mio studio: 'Ehi signor avvocato, ci siamo anche noi, sa? Vogliamo ficcare il naso nel suo codice civile!'" (*Novelle per un anno* 1.312).
- 4 On the issue of legal discourse as the foundation for the relationship between author, character, and reader in modern narrative fiction, see Gianni Celati, 5–49.
- 5 For an exhaustive definition of the Pirandellian "oltre," see Debenedetti, 256–80 and 362–90.
- 6 Many references can be found on this and other relevant issues treated in the present essay in Fellini's precious "stream-of-consciousness" book, *Fare un film*.
- 7 It is enough to mention here Gelsomina in *La strada* (1954) as she can hear the "voices" of silence, or Giulietta in *Giulietta degli spiriti* (1965), and even the two protagonists of Fellini's most recent work, *La voce della luna* (1990).
- 8 A place in Fellini's cinematography where this important issue takes almost a didactic form is now and again *Fellini: A Director Notebook*.
- 9 Pirandello's renowned trilogy is comprised of *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924) and *Questa sera si recita a soggetto* (1930).
- 10 I am referring here to the Subject as defined by Jacques Lacan in his writings. For a definition of Subjectivity in Lacan's terms and for an understanding of the psychoanalytic premises of the present paper, see in particular the essays "The mirror stage as formative of the function of the I" (1–7), "The function and field of speech and language in psychoanalysis" (30–113), "The agency of the letter in the unconscious or reason since Freud" (146–78), and "On the question preliminary to any possible treatment of psychosis" (179–225).
- 11 On the problematic questions posed by any translation, see Pirandello's enlightening essay "Illustratori, attori e traduttori" (1908; *Saggi*, 207–24). Moreover, on Pirandello's position on the ambivalent role of the author in the birth of the character, nothing is more revealing than his above mentioned theatrical trilogy.
- 12 The legal situation mentioned here recalls the fantastic meeting between author and characters in both artists' work. As I discuss further in a forthcoming publication, before becoming the subject-matter of Pirandello's "theatre in the theatre" trilogy, the encounter found a first and preparatory treatment in several short stories centered on the nature of character: *La tragedia di un personaggio* (1911), *Colloqui coi personaggi* (1915), and *I pensionati della memoria* (1914). An understanding of the psychoanalytic and linguistic foundations of such a fantastic encounter may prove extremely insightful in our parallel analysis of Pirandello's and Fellini's artistic vision.
- 13 As Pirandello himself states in the Preface to the final edition of his theatre, these three works can be considered as a trilogy of the theatre in theatre since they investigate the complex problems raised both by the conflicts between text and performance, and by those born within the theatrical performance itself.
- 14 On the figure of the clown, as metaphor for both character and author/artist and their discourses, see Jean Starobinski, Richard Pearce, and also Gianni Celati's essay "Dai giganti buffoni alla coscienza infelice" in *Finzioni occidentali*.
- 15 On this matter, see Gioanola 7–37, Lacan 40–113 and 292–325, and Jameson, "Il postmoderno."
- 16 It may be relevant here to remember and reconsider Jacques Lacan's "return to Freud." For a discussion of this extremely important segment of Lacan's work, see Felman. Another study

- is particularly relevant here, in its discussion of schizophrenic behaviours as psychological answers but also as direct products of capitalistic society, that is, Gilles Deleuze and Felix Guattari's volume.
- 17 For a discussion of Postmodern narrative discourse, with particular reference to Pirandello's narrative works, see Gieri, but also Stone and Krynski. Notwithstanding the extensive bibliography on Postmodernism, it seems important here to acknowledge at least three landmark studies which provide us with different yet complementary theoretical perspectives of both Postmodernism as an aesthetic movement, and Post-modernity as an historical category; such works are those by Ihab Hassan, Fredric Jameson (*Postmodernism*), and Jean-François Lyotard.
 - 18 In this respect, see in particular Aldo Tassone's interview with Fellini and Dale Bradley's article but see also Joseph Markulin's quite interesting essay on character in *Casanova*.
 - 19 As for a comprehensive study and a full definition of the difference between "schizoid" and "schizophrenic," see Laing. See also Deleuze and Guattari.
 - 20 The translation is mine.

WORK CITED

- Affron, Charles, ed. 8 1/2: *Federico Fellini, Director*. New Brunswick: Rutgers UP, 1987.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems in Dostoevsky's Poetics*. Ed. & trans. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- . *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Cambridge, Mass.: M.I.T., 1968.
- Bradley, Dale. "History to Hysteria: *Fellini's Casanova* meets Baudrillard." *The Hysterical Male Canadian Journal of Political and Social Theory* 13.1-2 (1989): 129-39.
- Celati, Gianni. *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*. 1975. Torino: Einaudi, 1986.
- Debenedetti, Giacomo. *Il romanzo del Novecento*. 1971. Milano: Garzanti, 1987.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie*. 1972. Paris: Editions de Minuit, 1980.
- Eco, Umberto. "The Frames of Comic Freedom." In Umberto Eco, V.V. Ivanov, and Monica Rector. *Carnival*. New York: Mouton Publishers, 1984.
- Fellini, Federico. *Fare un film*. Torino: Einaudi, 1980.
- . "The Genesis of *La Strada*." In Peter Bondanella and Manuela Gieri, eds. *La Strada: Federico Fellini, Director*. New Brunswick: Rutgers UP, 1987: 181-84. [First appeared in *Fare un film* 57-60.]
- Felman, Shoshana. "The Originality of Jacques Lacan." *Poetics Today* 2.1b (Winter 1980-81): 45-57.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.
- Gieri, Manuela. "From Pascal to Moscarda: Pirandello's Narrative Within and Beyond Modernism." *Forum Italicum* 22.2 (1988): 176-186.
- Gioanola, Elio. *Pirandello la follia*. Genova: Il Melangolo, 1983.
- Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. New York: Oxford UP, 1971.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.
- . "Il postmoderno." Ed. & trans. Roberto Cagliero. *SegnoCinema* 12 (1984): 12-18.
- Krynski, Wladimir. *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*. Montréal: Le Préambule, 1989.
- Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton & Co., 1977.

- Laing, Ronald D. *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*. London: Tavistock Publications, 1969.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Markulin, Joseph. "Plot and Character in Fellini's *Casanova*: Beyond *Satyricon*." *Italian Quarterly* 23.87 (Winter 1982): 65-74.
- Pearce, Richard. *Stages of the Clown. Perspectives on Modern Fiction From Dostoevsky to Beckett*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1970.
- Pirandello, Luigi. "Arte e coscienza d'oggi." *Saggi, poesie, scritti varii*. 865-80.
- _____. *On Humor*. Trans. A. Illiano and D.P. Testa. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1974.
- _____. "Illustratori e traduttori." *Saggi, poesie, scritti varii*. 207-24.
- _____. *Novelle per un anno*. 2 vols. Milano: Mondadori, 1986.
- _____. *Saggi, poesie, scritti varii*. Milano: Mondadori, 1960.
- _____. "L'umorismo." *Saggi, poesie, scritti varii*. 15-160.
- Puppa, Paolo. *Dalle parti di Pirandello*. Roma: Bulzoni, 1987.
- Starobinski, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1971.
- Stone, Jennifer. *Pirandello's Naked Prompt. The Structure of Repetition in Modernism*. Ravenna: Longo, 1989.
- Tassone, Aldo. "Casanova: An Interview with Federico Fellini." *Federico Fellini: Essays in Criticism*. Ed. Peter Bondanella. New York: Oxford UP, 1978. 27-35.
- Tornabene, Francesco. *Federico Fellini. The Fantastic Visions of a Realist*. Berlin: Benedikt Taschen, 1990.

The Narrator of Italo Calvino's *Il cavaliere inesistente*

"Il mio nome è al termine del mio viaggio."

When we approach a literary work, especially a novel, for the first time, we expect the author to reveal through the narrator certain basic aspects of the plot and its structure, either by direct description or by indirect revelation in the body of the work. In any work presented by an overt narrator, the reader has two means of forming an impression of the narrator: how he is revealed through his presentation and interpretation of plot-events, and what he tells the reader about himself. Usually the narrator, if a participant in the action, identifies himself, either by naming or by placing himself in the story-context. On occasion the character-narrator attempts to remain anonymous, but unless the narrator is being deliberately obscure, the reader is usually able to deduce early which of the characters is telling the tale. Occasionally an overt narrator who participates in the plot will remain unidentifiable, but in most of these cases the narrator is only incidental to the plot, or claims to be retelling a story previously related by the protagonist, in some cases mentioning that he was present at a certain significant story event (a favorite device of Victorian novelists; see Thackeray, *The Newcomes*; Eliot, *Adam Bede*). In any case, the reader can, as a rule, tell very early whether the narrator is a participant in the action or is outside it, and whether the narrator is omniscient or limited in his perceptions. After all, in his discussion of the first-person novel, Romberg says that the first question to be posed must be, "Who is the narrator?" (83).

In Italo Calvino's *Il cavaliere inesistente*, on the other hand, the reader is given strong clues that the teller of the tale is a certain type of narrator and then as soon as the reader attempts to identify him, the rules are broken and the reader is forced to reassemble the pieces hastily and to construct a new and different narrator. This throws into confusion many of the reader's early perceptions of the characters in the work, which are based (at least in part) on the assumption, which later turns out to be false, that the narrator has stood in a certain relation to them.

The narrator of *Il cavaliere inesistente* remains covert until Chapter 4. Until then, the reader has no sense of an active narrator, much less of one who participates in the action. The story is apparently being told by an omniscient being far removed from the plot. The early chapters show many instances of the narrator's reporting a character's thought or perceptions. This process is well illustrated by Chapter 2 in which the omniscience of the narrator is

made clear and in which the reader is given many clues as to his nature: clues which later turn out to be false.

This chapter opens with a general statement concerning life in the military: "La notte, per gli eserciti in campo, è regolata come il cielo stellato: i turni di guardia, l'ufficiale di scolta, le pattuglie" (10). The tone of this sentence implies that the narrator has had direct participatory experience of army life. So the reader forms two impressions of the speaker: (1) he is male; (2) he is a soldier. The first paragraph continues the generalization but pinpoints it a little: "il sonno ha vinto tutti i guerrieri e i quadrupedi della Cristianità" (10), leading the reader to a third conclusion: the narrator, if a participant in the plot, is likely to be a soldier in Charlemagne's army.

The second paragraph upsets this latest conclusion: "Dall'altra parte, al campo degli Infedeli, tutto uguale" (10). We now assume that the narrator is outside the action of the plot, since he can report on the state of the two camps while they are at war with each other. Most Christians would not be privy to the conditions of the pagans' camp, and vice versa. The narrator's presence as character involved in the plot has not yet been established, however, so we can easily backtrack, dismissing our identification of him with one or the other side, and reconfirming our original impression that he is not involved in the story, but still has had first-hand experience of war. This belief is strengthened at the end of the same paragraph when we are informed as by one who knows it well: "In nessun posto si dorme bene come nell'esercito" (10).

The narrator next goes from the general to the particular. The third paragraph begins: "Solo ad Agilulfo questo sollievo di dormire non era dato" (10). Not only are we focusing on Agilulfo; we can also perceive what he is experiencing: "continuava a pensare: non i pensieri oziosi e divaganti di chi sta per prender sonno, ma sempre ragionamenti determinati e esatti" (10-11). The reader is now certain that the narrator is omniscient, with the ability to read the mind of at least one of the characters. Possibly Agilulfo and the narrator are one, and the conclusions drawn about life in the pagan camp are interpolated from Agilulfo's experience as a soldier; or perhaps, as an officer, he has been on a diplomatic mission to the other side. This conclusion would then indicate that the narrator is referring to himself in the third person, an unusual, but by no means unheard-of, situation. On the other hand, it is still quite likely that the narrator is not at all involved in the plot. After all, the tale is about Agilulfo, as the title *Il cavaliere inesistente* indicates, and it is not surprising that the narrator presents the action as though seen through his eyes. As the reader follows Agilulfo's actions and thoughts, this suspicion increases. We hear that Agilulfo "udì una voce" (12) and that "la più piccola manchevolezza nel servizio dava ad Agilulfo la smania di controllar tutto" (12), that "Agilulfo aveva un momento d'incertezza" (12), etc. When Agilulfo meets a new soldier (later identified as Rambaldo) the narrator does not enter Rambaldo's mind; instead the young man is perceived

through Agilulfo's eyes: "il giovane restò un po' confuso, come frenato nel suo slancio" (14); note the important word *come*; indicating that the narrator is only guessing at Rambaldo's reactions.

But as though to confound our preliminary assumptions, at the end of Rambaldo's speech the point of view jumps to him from Agilulfo:

nella sua [di Agilulfo] voce ora c'era un certo calore, il calore di chi conoscendo a menadito i regolamenti e gli organici gode a dimostrare la propria competenza e anche a confondere l'impreparazione altrui. (14)

But if, as we are assuming, Agilulfo is the narrator, we are forced to reevaluate him, since here we must be observing Agilulfo from the outside, not from the inside, as before: we read that he speaks with the heat of *one* who knows the rules, not *because* he knows the rules. It surely must be the inexperienced Rambaldo who notices and perhaps exaggerates the impatience of the renowned "perfect soldier." This belief is confirmed in the next paragraph:

Il giovane, che s'aspettava almeno un segno di meravigliata reverenza al nome di suo padre, restò mortificato per il tono prima che per il senso del discorso. Poi cercò di riflettere alle parole che il cavaliere gli aveva detto, ma ancora per negarle dentro di sé e tener vivo il suo entusiasmo. (14)

Either Agilulfo is omniscient, as well as non-existent, or he is using a new way of presenting the story for reasons as yet unexplained, or we have erred in assigning him the narrator's rôle.

Just as the point of view switches from Agilulfo to Rambaldo, at this point the action follows the same course. Instead of following Agilulfo as he goes around the camp, we now watch Rambaldo wander among the tents of the paladins. Although the language here refers to Rambaldo, and does not report his thoughts directly, we are clearly seeing through his eyes: "Eccolo tra i paladini invincibili, eccolo pronto a emularli in battaglia, armi alla mano, a diventare come loro!" (15); clearly the thoughts of the eager novice knight. Other characters are seen through the eyes of the youth, who is quickly disillusioned by the reality of army life and of the knights. He thinks (and indeed, his thoughts seem to echo those of the reader in a different context: the twists and turns that our search for the narrator is taking) that "non avrebbe immaginato che l'apparenza potesse rivelarsi così ingannatrice: dal momento in cui era giunto al campo scopriva che tutto era diverso da come sembrava" (16); "si sentiva preso da uno sgomento indefinibile" (19).

The reader may at this point posit a new narrator: an omniscient being who can read the minds of the various characters and can see into both camps, with an as yet unexplained preference for revealing the thoughts of Agilulfo and Rambaldo. The puzzling point is the narrator's tone, that of a man accustomed to war, and specifically to the Crusades. The reader can, however, easily dismiss this question, at least this early in the novel, by

assuming that the author has chosen to give the narrator this tone to add color and authenticity to what he is saying.

Until the middle of Chapter 4, we receive no information to contradict this impression. Minor characters come and go without the narrator's reporting their thoughts, but the more important figures are exposed. There is one striking exception to this rule: the knight whom Rambaldo encounters in his first battle. From Rambaldo's reaction to the knight, the reader knows that this will be an important character, and is eager to find out more about him. But for once the narrator seems unable or unwilling to penetrate a character's mind. All we know about this character is learned from what another person (Rambaldo) sees, as for, example, when he learns that "he" is really a woman:

quella nudità era di donna . . . Si girò su se stessa, cercò un luogo accogliente, puntò un piede da una parte e l'altro dall'altra di un ruscello, piegò un poco i ginocchi, v'appoggiò le braccia dalle ferree cubitiere, protese avanti il capo e indietro il tergo, e si mise tranquilla e altera a far pipì. Era una donna di armoniose lune, di piuma tenera e di fiotto gentile. Rambaldo ne fu tosto innamorato. (38)

The perception of the young woman is clearly through Rambaldo's eyes. Her own feelings are not directly reported, but the reader easily discovers what they are when the warrior-maiden catches sight of Rambaldo observing her and throws a rock at him, shouting "Schweine Hund!" (38). Indeed, at no point does the narrator present Bradamante's thoughts or feelings directly. The reader and Rambaldo learn about her simultaneously, either through her actions or through pronouncements made in such a way that the reader takes them on faith, as in the following case:

Dei guerrieri che s'erano radunati lì intorno, qualcuno si sedette sull'erba per godersi la scena di Bradamante che dava in smanie.—Da quando le è preso questo innamoramento per Agilulfo, disgraziata, non ha pace . . . (52)

This statement is presented as though by a classical chorus, and so the reader believes it implicitly, especially as Bradamante's actions have already made it obvious that she is smitten with the non-existent knight. Rambaldo believes it too and stammers, "Ma come può essere. . . Agilulfo. . . Bradamante. . . Come fa?" (53).

The narrator, then, is unable or unwilling to enter Bradamante's mind in the same way that he enters the minds of the other characters. Since we have already concluded that the narrator is omniscient and probably a soldier, we are forced to infer that either the narrator is outside the novel, or is possibly Agilulfo or Rambaldo. In the latter case the narrator would have to be imagining, rather than reporting, what is going on inside the other characters' minds. His familiarity with the pagan camps can easily be explained: both soldiers had ample opportunity to enter the other side's encampment (indeed, at one point we follow Rambaldo into one) and could be imagining what life on the other side *must be* like, not what it *is* like.

Jarring with this conclusion is the odd sub-narrative begun in Chapter 4. Of course, the conclusions presented above are based on information given throughout the entire novel, but what we begin to see in the opening lines of Chapters 4, 5, and most of the subsequent chapters, is in such contradiction with the other clues that it clashes with our idea of the narrator's identity as presented above.

Chapter 4 opens with a long paragraph describing the era of the story-time, with such historical statements as:

Ancora confuso era lo stato delle cose del mondo, nell'Evo in cui questa storia si svolge . . . Il mondo pullulava di oggetti e facoltà e persone . . . Era un'epoca in cui la volontà e l'ostinazione d'esserci, di marcare un'impronta, di fare attrito con tutto ciò che c'è, non veniva usata interamente. (28)

Here the narrator is pulling away not only from the context of the story, but also from its historical epoch. At the opening of the next paragraph, the narrator identifies herself:

Io che racconto questa storia sono Suor Teodora, religiosa dell'ordine di San Colombano. Scrivo in convento, desumendo da vecchie carte, da chiacchiere sentite in parlatorio e da qualche rara testimonianza di gente che c'era. (28)

Our astonishment that the narrator is a woman, and even more surprising, a nun, grows when she says:

Noi monache, occasioni per conversare coi soldati, se ne ha poche; quel che non so cerco d'immaginarlo, dunque; se no come farei? E non tutto della storia mi è chiaro . . . Cosa può sapere del mondo una povera suora? . . . Di battaglie . . . io non so niente. Neanche Rambaldo ne sapeva niente. (28-29)

Now we are totally confused. The idea that a cloistered nun inexperienced with war could write with such apparent familiarity about army life does not ring true. Could this nun be transcribing notes found, Gothic-novel fashion, in the walls of her convent? If so, why does she later claim authorship? The transition from her ignorance to Rambaldo's, and the necessary pairing of the two in the reader's mind, raise the suspicion that it is Rambaldo who is writing the story and for some reason, as yet unrevealed, is concealing his identity behind that of the nun.

From this point onward, we form two different ideas of the narrator. The first takes the path described above. The second is in quest of Suor Teodora. It is difficult for the reader to accept that both are the same. The appearances of the nun are disturbing, as they divert us from the comfortable process of building up the notion of a traditional omniscient narrator.

If the narrator is also a character in the novel, who is it? Could he really be a soldier, creating the *persona* of a nun for some reason? His description of army life sounds much like convent life (in the army "tutto . . . era severo, esatto, rigoroso, conforme a una regola morale e . . . a un'estrema precisione

di movenze" [49], a description which rings true for the daily routines of a nun as well as of a soldier. She refers, in openly religious terms, to the "sacrosante regole che [i cavalieri] avevano giurato di seguire, e che, essendo così ben fissate, toglievano loro la fatica di pensare" [50]). We are once more assailed by doubts: if the life of a soldier is described in terms more fitting to the life of a nun, maybe we really are reading the work of a nun who is interpolating from her own life what life under another kind of rule must be like.

Why does the narrator disguise his identity? In order to know so much about army life and the intrigues among the characters, he must then (assuming he is a participator in the action) be one of the more important figures. Agilulfo? Rambaldo? Perhaps even Gurdulù, Agilulfo's counterpart? The possibility of the narrator's being Bradamante does not seriously cross the reader's mind. The most important reason is that, as stated above, Bradamante is the only major character whose thoughts and emotions are not revealed directly. It would seem, therefore, that she is the least likely character to serve as the narrator. But as we find out in the last chapter, this is indeed the case.

There is only one exception to Bradamante's opaqueness to the narrator. When the validity of Agilulfo's first and most important *geste* is called into question and he sets out on what will be a long and difficult quest, Bradamante is "commossa, anzi sconvolta" (65). This is not a true revelation of her feelings in the way that Agilulfo and Rambaldo are laid bare: we see through the book that Bradamante is not one to hide her emotions, and anyone aware of her love for Agilulfo (as the whole camp seems to be) could easily draw the conclusion that she would be quite upset by his departure. But it is the closest the narrator comes to stepping inside Bradamante's skin. Why here, of all places? In hindsight, knowing that Bradamante and the narrator are one, we can realize that in this moment of great pain, Suor Teodora identifies so closely with Bradamante, perhaps even reliving her anguish, that she cannot maintain her detachment.

At all other times the narrator tries to convince us that she is very much unlike Bradamante. Only a very few pages after her declaration (see above) that she, Teodora, could not possibly know anything about war or battles, we see Bradamante as a fierce, proud, and experienced soldier: Rambaldo admires greatly "con quanta leggerezza" (36) she fights. This contrast squelches quickly any half-formed idea that perhaps Bradamante is, for some reason, hiding behind the *persona* of Suor Teodora. The nun seems to slip up, however, and her nostalgia for the warlike way of life is stronger than her desire to hide her identity. For example, she compares the sounds and smells of the kitchen below her with those of the army encampment (40-41). Rather than the inspiration for a creatively-imagined scene, this description reads like a memory jogged by a familiar sound or smell.

Yet the narrator is usually quite successful at reminding the reader that Suor Teodora's cloistered life has nothing in common with Bradamante's

military existence. In fact, so perceptive a critic as J.R. Woodhouse falls into her trap and treats the two women as two distinct narrators, when he says:

the nun . . . can suggest a very naive and feminine reason for the need to lift one's visor to Charlemagne as he questions the individual knights: "Forse perché altrimenti qualcuno, avendo di meglio da fare che prender parte alla rivista, avrebbe potuto mandar lì la sua armatura con un altro dentro." For anyone who has spent time and energy avoiding the fatuous rigmarole of a military parade the satire on the time-wasting exercise is obvious. (67-68)

But the narrator who makes the "feminine" guess as to the motivation for the visor-raising is the same person who knows enough about the military to be able to make this satire. Suor Teodora has divorced herself from Bradamante enough to make even a conscious reader, aware of their identification with each other, see them as two separate individuals.

As well as emphasizing the differences between Bradamante's experience in war and her own lack of it, Suor Teodora contrasts her personality and experiences in love with those of the warrior-maiden:

mi tocca rappresentare la più gran follia dei mortali, la passione amorosa, dalla quale il voto, il chiostro, e il naturale pudore m'hanno fin qui scampata. Non dico che non ne abbia udito parlare . . . Dunque anche dell'amore come della guerra dirò alla buona quel che riesco a immaginare: l'arte di scriver storie sta nel saper tirar fuori da quel nulla che si è capito della vita tutto il resto; ma finita la pagina si riprende la vita e ci s'accorge che quel che si sapeva è proprio un nulla. Bradamante ne sapeva di più? (49)

Note the subtle but important difference between the last sentence of this passage and the almost identical line quoted above where the narrator claims to know nothing about war and then says, "Neanche Rambaldo ne sapeva niente." Suor Teodora is doing two important things here: 1. showing her omniscience as regards Rambaldo and her lack of it where Bradamante is concerned; 2. implying, by putting the statement in question form, that although she, Teodora, cannot be sure, there exists the possibility that Bradamante's experience in love is vaster than her own, contrasting once more their two backgrounds. This emphasis on the difference in the "two" women is necessary, because even once a reader is aware that they are in reality one, it is easy to forget that the innocent façade presented by Teodora is no more than that. I.T. Olken does exactly this when, discussing the ingenuous narrators throughout the trilogy, he says,

First, their role may be seen as contrastive, that is, a deliberate evocation of the childlike or innocent for the purpose of more dramatically analysing situations than is either possible or desirable through an adult or sophisticated persona. (35)

But the narrator is not only the "childlike or innocent" Teodora, as required by Olken's thesis, but also the worldly and experienced Bradamante.

Shortly after this, Rambaldo learns of Bradamante's love for Agilulfo. Although the narrator never comments on this love directly, she makes her feelings known through the chorus of old soldiers. When Rambaldo hears of this love, he asks, "Come fa?" (see above). The chorus replies, "Fa che quando una si è tolta la voglia di tutti gli uomini esistenti, l'unica voglia che le resta può essere solo quella d'un uomo che non c'è per nulla" (53). Thus the reader is informed that Bradamante, like the goddess Diana, has purposefully removed herself from a life that includes love. Indeed, her actions bear out this statement. She behaves in regard to Agilulfo like a young person experiencing her first crush. Contrary to all the rules of behavior appropriate to the well-brought-up (albeit eccentric) medieval princess that she is, as delineated by her original creator Ariosto, here she chases Agilulfo throughout his long quest. Rambaldo's pursuit of her, however, is more typical of and suitable for a young man in an epic. In hindsight, might we not surmise that Bradamante is ashamed of her behavior? Pleading ignorance of love would then serve as an excuse for her excesses.

In the same instant that we learn that Suor Teodora is Bradamante, we learn that she is in love with Rambaldo. After Agilulfo, convinced mistakenly that his existence as a knight is as nil as is his physical existence, disappears into nothing, Rambaldo finds and puts on Agilulfo's now-vacant suit of armor. He finds Bradamante and they finally make love. Bradamante is overjoyed until she looks into his eyes and discovers that he is not Agilulfo. She is infuriated. "Tu! Tu!—grida con la bocca piena di rabbia, gli occhi che schizzano lacrime:—Tu! Impostore!" (104). She disappears from the scene, only to reappear in the next (and last) chapter where she reveals herself as the narrator. She explains,

Sì, libro. Suor Teodora che narrava questa storia e la guerriera Bradamante siamo la stessa donna. Un po' galoppo per i campi di guerra tra duelli e amori, un po' mi chiudo nei conventi, meditando e vergando le storie occorsemi, per cercare di capirle. Quando venni a chiudermi qui ero disperata d'amore per Agilulfo, ora ardo per il giovane e appassionato Rambaldo. (108)

Once again Bradamante has broken the rules, this time of courtly love: the deceived person is not supposed to fall in love with the substitute.¹ Bradamante offers no explanation for her change of heart but calls out to Rambaldo to wait and prepares to ride off with him.

She does, however, explain her reason for writing: "Per questo [amore] la mia penna a un certo punto s'è messa a correre. Incontro a lui, correva" (108). She here explains this narrative as a means of catching hold of Rambaldo. As shall be seen, however, this is only one of her reasons for setting pen to paper.

Earlier, she had said, "A me la badessa ha assegnato un compito . . . : lo scrivere questa storia, ma tutte le fatiche del convento, intese, come sono a un solo fine: la salute dell'anima, è come fossero una sola" (40). Later she

further explains this task as a penance: "A ognuna è data la sua penitenza, qui in convento, il suo modo di guadagnarsi la salvezza eterna. A me è toccata questa di scriver storie: è dura, è dura" (56). She is not, then, pleased with her assignment, at least at the beginning, nor does she believe in its efficacy: "Che mi varranno queste pagine scontente? . . . Che ci si salvi l'anima scrivendo non è detto. Scrivi, scrivi, e già la tua anima è persa" (56). She must then have a different motive for writing. But as is usual with Bradamante, she changes her mind a few pages later: "Forse non è stata scelta male questa mia penitenza, dalla madre badessa" (68), and she admits that by writing she may discover some truth and may also relieve herself of the pain that has occasioned her closing herself up in the convent. She is quite interested in the act of writing. She says "ogni tanto mi accorgo che la penna ha preso a correre sul foglio come da sola, e io a correrle dietro. È verso la verità che corriamo, la penna e io" (68).

We may discover here a partial explanation for her odd manner of narrating the story: she longs to be one with Agilulfo, and so presents the story as if seen, at least partly, through his eyes. But since the act of writing, as she says, has led her to fall in love with Rambaldo, it is only natural for her to begin to see events, and herself, as *he* saw them. Since she is pursuing him with her pen, she begins to identify herself as narrator with Rambaldo, and put him into that rôle. She is trying very hard to separate herself as nun from herself as warrior: thus her care never to show Bradamante's thoughts directly.

So we are able to follow the progress of a narrator who finds therapeutic value in the act of writing. Yet we are never quite sure of Suor Teodora. If she is living at the same time as the characters that she is representing (as we learn is the case), where does she get her modern way of looking at the world? She has a most un-medieval way of viewing love, as we have seen. She is aware of the genre in which she is writing, centuries before the formulation of genre theory:

quello che il volgo—ed io stessa fin qui—tiene per massimo diletto, cioè l'intreccio d'avventure in cui consiste ogni romanzo cavalleresco, ora mi pare una guarnizione superflua, un freddo fregio, la parte più ingrata del mio penso. Vorrei correre a narrare, narrare in fretta, istoriare ogni pagina con duelli e battaglie quanti ne basterebbero a un poema, ma se mi fermo e faccio per rileggere m'accorgo che la penna non ha lasciato segno sul foglio e le pagine son bianche. (81)

Aside from a dissatisfaction with her own choice of subject, she is here attacking, as consisting of mere blank pages, what audiences at various times have found most attractive about Ariosto: the chivalric pageantry.

She views the world and human life in the same way that she sees writing of chivalrous adventure: "Ogni cosa si muove nella liscia pagina senza che nulla cambi sulla sua superficie, come in fondo tutto si muove e nulla cambia nella rugosa crosta del mondo" (82). Clearly this is a modern comment on the

world, inappropriate the Middle Ages, where the story is set. We here enter once more into the problem raised earlier: are we reading the transcription of an earlier manuscript found by the mysterious Suor Teodora? She hints at this several times, as though trying to throw the reader off her track, only to contradict herself, often in the same sentence: "io che scrivo questo libro seguendo su carte quasi illegibili una antica cronaca, mi rendo conto solo adesso che ho riempito pagine e pagine ma sono ancora al principio della mia storia" (81). If she is indeed copying, why does she call it "la mia storia"? She claims authorship even more strongly when she says "non mi resta che immaginare gli eroi della mia storia intorno alle cucine" (41). Once we know that she is really Bradamante, we must wonder why she has misled us at this point.

To show even more clearly her twentieth-century standpoint, she makes an attack on literary scholarship: "Meglio sarebbe, per aiutarmi a narrare, se mi disegnassi una carta dei luoghi. . . con frecce e con crocette e con numeri. . . [per] segnare il cammino di questo o quell'eroe" (83). This idea of drawing a map to plot the characters' movements becomes a recurring motif in the next few chapters. Scholars of Ariosto have often used such methods to try and untangle the complicated plot, and the narrator's ridicule of it shows her awareness of twentieth-century scholarship. When we find out that Bradamante is telling the story, we are made conscious of the author-narrator split: Bradamante, as a fictional character in Ariosto's work, is incapable of commenting on its corpus of scholarship, whereas Calvino is more than competent to do so.

The contradictions in the personalities of Bradamante and Suor Teodora are never resolved, by either the narrator or the author. Why are we led to believe that the narrator is omniscient, and probably a man and a soldier, only to find out that the narrator is instead a nun, who contradicts herself when speaking of her motives for writing and whose historical position is unclear? Once we uneasily accept Teodora, we are suddenly told that she is Bradamante, a character whose mind the narrator has not, apparently, been able to enter, and with whom she shares no points of similarity: the last person, in short, whom we would suspect of telling the story.

There are practically no rules of standard narrator-reader relationship that Teodora/Bradamante does not break. William Riggan's dictum that a narrator who is also a character "is, to be sure, subject by nature to human limitations in recalling events and words and in delving into other characters' minds" (23) is obviously the first rule to go, as our narrator reads the others' minds with ease. Similarly, a narrator who reveals the motivation of his characters is misleading if he keeps some secrets back without letting us know that he is doing so. Suor Teodora appears to reveal all, but is actually keeping the most important secret (her identity) to herself. We are constantly being dragged back and forth between a covert and an overt narrator. The Western reader is accustomed to either seeing the story through the eyes of a character and

so being able to account for the character's subjective view of the plot, or gathering impressions from a trustworthy, omniscient narrator. The reader of *Il cavaliere inesistente* is constantly shifting position. Once Teodora introduces herself, she begins nearly every chapter with a reference to herself and to her writing. Then, abruptly, she switches back to the narrative. The transitions would be less disturbing to the reader if the narrator had started off by introducing herself; then we would have been able to judge everything accordingly. But for three chapters we have seen an omniscient narrator and are convinced of his/her reliability. From the opening chapter of the work the narrator reports occurrences invisible to one present, convincing us of his/her omniscience and trustworthiness. The narrator is aware that the conclusions a reader has drawn on his own are harder to shake off than any given directly, so she allows us, with clear clues, to formulate the picture of a narrator different enough from Bradamante that we will never suspect her of telling the story. Even after she has told us that the narrator is a woman, she carefully points out the differences between the nun and the warrior-maiden in order to keep us off the track.²

Another convention, if not rule, that our narrator flouts, is that pronounced by Ford Madox Ford, that the author "keep the reader entirely oblivious of the fact that the author exists—even of the fact that he is reading a book."³ He says that Cervantes, who can be excused because he "wrote before the form had evolved into its present state," (4) intruded his authorial presence clumsily into his work. Bradamante may also be excused, if excuse is needed,⁴ because of her authorial inexperience, and also because she cares too passionately about what she is describing to be able to maintain authorial distance.

It is necessary for her to keep us in the dark in order to maintain the considerable advantages of first-person narration, which, according to Scholes and Kellogg, "carries with it an inherent quality of realism and conviction based on a claim to firsthand experience" (18). The corollary to this advantage is, of course, that the narrator's involvement in the text makes errors in perception, recounting, etc., particularly possible (Scholes and Kellogg, 21–22) and when, as here, the author is deliberately trying to deceive the reader, misconceptions are even easier to follow.

The importance to Calvino of having the narrator be involved in the action is stated by Olken in reference to *Il visconte dimezzato*, where, she says,

[the narrator] bridges the gap and serves as the catalyst for the suspension of disbelief; for he is, after all, a highly believable witness to all that he relates . . . His occasional references to his own feelings are . . . intensified because the reader has a certain involvement with him and comes to expect his interpolations. (37)

There are thus two personages who have a motive for keeping the reader in the dark as to who is telling the story: the narrator and the implied author. Indeed, the question of which is which is puzzling, as the two seem to get mixed up with each other: Bradamante, as both narrator and "author" utilizing

her *own* narrator, Teodora, assumes part of the role that should be assigned to Calvino: Woodhouse, discussing his theory of the "ingenuous" narrators and purpose in the trilogy, says,

The suggestion of any harm or horror befalling them is heightened in us by their youth and our feeling of sympathy. On the other hand, their view of the adult world helps to underline the many imperfections and stupidities in that world. (60)

As much Calvino's choice, it is his character, Bradamante's, to employ the naive narrator to deflect interest off herself.

This split of narrator into two, and author into two, plays with and expands the "split" thematics of the trilogy: Olken notes

the juxtaposition of ideologically opposite pairs of characters, each the alter ego of the other: Biagio and Cosimo; Suor Teodora and Bradamante; Medardo's nephew and Esau (39)

to which we should add, "Bradamante and Calvino." Teodora,

in addition to being an ingenious *trovata* insofar as the story structure and integration of characters is concerned, . . . allows Calvino an actively internalized role. (73)

Teodora's motivation for not revealing herself as Bradamante is not difficult to find. She is closed up, voluntarily, in a convent, where she has fled to escape her past. She is writing, partly as a penance, partly to rid herself of pain, and partly to re-create and thus to possess, in a sense, Rambaldo (although she claims to be unaware of this last motive until the end). To identify herself to her readers would be to negate the effects of all three of these motives: her penance would not be accomplished, as she would be bragging of sinful exploits; she would be reliving, rather than relieving herself of, her pain; and as Bradamante, she would not be able to represent either the thoughts of Rambaldo or the occurrences at which she was not present. By disguising herself and her experiences behind the nun who is far removed from the epic situation, Bradamante gets to have her empirical bread and eat her fictional cake, as Scholes and Kellogg would have it. Until we discover the identity of the narrator, we think we are privileged in the way described by Riggan, when he says that

multiplicity of narration often affords the reader more information and perspective with which to make his own evaluation of persons and events than is possible for any of the individual narrators in the work in question; it thus frequently exposes unreliability in one or more of these speakers. (10)

Yet the fact of the coincidence of the "I-narrator" of the nun-sequences and the omniscient narrator of the main text destroys this advantage.

Calvino's motivations are more complex than his narrator's. He is, in this novel, playing with many ideas dear to twentieth-century authors, one of

which is the difference between appearance and reality. Until the last chapter we get no grasp of the nature of the narrator and indeed are tossed back and forth among many different interpretations. What the narrator appears to be is never quite clear (a nun? a soldier?) and what she really is, is equally obscure (a fierce warrior? a young woman in love?). Can we believe Calvino's assertion that his idea of making Bradamante tell the story was "un colpo di scena che mi è venuto in mente all'ultimo momento" (xix)?⁵ Or is he, like Bradamante, playing with his readers in his own rôle of narrator of the introduction to the novel? That is, can we accept as real Calvino's apparently sincere statement of his purpose?

Another concept explored by Calvino (here and elsewhere) is that of identity. He says that his is a trilogy "d'esperienze sul come realizzarsi esseri umani" and that this particular work explores "la conquista dell'essere" (xix). We see, as opposed to each other, Agilulfo and his squire Gurdulù, who is "un uomo senza nome e con tutti i nomi possibili" (43). He is liable at any moment to lose his identity: when he falls into the sea, he happily gulps down salt water until he realizes that he should be in the ocean, rather than the other way around. While burying corpses after a battle, he buries himself, forgetting which is the corpse and which himself. Similarly, Bradamante forgets (on purpose, we assume) which is the narrator and which the subject of the narration. The first appearance of Bradamante is accompanied by a confusion over identity: when she will not tell her name to Rambaldo, he follows her, assuming her to be a man, to the river where he simultaneously discovers her sex and falls in love with her.

Calvino has obviously chosen the *Orlando* story as the jumping-off place for his novel because of its richness in problems of identity, point of view, complexity of plot, and other elements he explores here and elsewhere. It is not only the *Furioso* in specific that he utilizes; the problem of "who is in love with whom and who is chasing whom" so evident here obviously derives ultimately from the *Orlando Innamorato*. There, the problem involves just two characters drinking alternately from the springs of love and disdain; here we have the problems of a nonexistent man loved by a woman who exists in two disparate identities, who is in turn loved by a second man. The second man searches for the woman in her first identity, and the woman in her second identity, in her turn, searches for the second man. It is an incredibly involved and complex spiral of pursuers and pursued.

The Bradamante/Teodora split embodies all the problems of identity, experience, and point of view presented by Calvino in the novel. Like Agilulfo, Suor Teodora does not exist but thinks she does, at least temporarily. The very nature of Agilulfo (his knighthood) is challenged, and he disappears. The very nature of Teodora (her nunlike innocence and inexperience, so insisted upon by the narrator) is challenged at Rambaldo's unexpected appearance, and she disappears, to be replaced by Bradamante. Her constant shifting forces the reader to reevaluate frequently much of the narrator's interpretation of the

other characters, action, and moral conclusions drawn throughout the text. If, as Scholes and Kellogg have said, "The period of the rise of the novel . . . has also been the period of really great experimentation with, and development of, technique in the management of point of view" (241), Calvino has certainly reached a new point in this development in his *Il cavaliere inesistente*.

Vanderbilt University

NOTES

- 1 The best-known example in courtly literature of a similar situation is Elaine's substitution of herself for Guinevere; but although Lancelot is successfully deceived, he does not abandon his original love-object.
- 2 At one point the narrator offers a tantalizing clue that may lead the reader in search of a narrator down a blind alley. The youth Torrismondo, in telling of the strange circumstances of his birth, says that after his mother Sofronia had been saved from rape by Agilulfo, she "prese il velo in un lontano convento" (63). Could this young woman, who had known Agilulfo and had been at least marginally aware of the life of a soldier, be narrating the story as told to her by her son? Sofronia never becomes a very important character, so this question fades from the reader's mind as he pursues more likely avenues.
- 3 Quoted by Rubin. 4. According to Scholes and Kellogg, this principle was also adhered to by Flaubert, Henry James, James Joyce.
- 4 See, for example, Romberg: "I do not look upon the solution of the 'problem of illusion' as the only or even the major criterion for an evaluation of the literary qualities of a first-person novel. There are—and this holds true in particular for the modern first person novel—many authors who do not care about formal credibility" (xi).
- 5 Woodhouse seems to take this statement at face value, saying, "That Calvino conceived of her as an ingenuous nun rather than an amazon is evident from his introduction," (67, n.).

WORKS CITED

- Calvino, Italo. *I nostri antenati*. Torino: Einaudi, 1961.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton UP, 1957.
- Goldknopf, David. "The Confessional Increment: A New Look at the I-Narrator." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 (1969): 13–21.
- Olken, Ilene T. *With Pleated Eye and Garnet Wing: Symmetries of Italo Calvino*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1984.
- Riggan, William. *Pícaros, Madmen, Naijs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: U of Oklahoma P, 1981.
- Romberg, Bertil. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Trans. Michael Taylor and Harold H. Borland. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1962.
- Rubin, Louis D., Jr. *The Teller in the Tale*. Seattle: Washington UP, 1967.
- Scholes, Robert, and Robert Kellogg. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford UP, 1966.
- Woodhouse, John R. *Italo Calvino: A Reappraisal and an Appreciation of the Trilogy*. Hull: University of Hull, 1968.

Tempo e strategie narrative ne *Le strade di polvere* di Rosetta Loy

Le strade di polvere di Rosetta Loy ha vinto nel 1988 due dei riconoscimenti letterari italiani più ambiti: il Premio Supercampielo e il Premio Viareggio. Nella scena letteraria italiana non succede spesso che un autore sia premiato due volte per lo stesso libro. L'eccezionalità del caso è confermata dai giudizi critici della giuria che ha definito il romanzo una di quelle opere che non si possono lasciare sino a quando non se ne è terminata la lettura. Che il libro sia "avvincente" e sia piaciuto non solo ai critici ma anche al pubblico è confermato dal suo grande successo: sei edizioni e centomila copie vendute. Tuttavia, per scoprire quale sia il meccanismo che rende *Le strade* così singolare bisogna sottoporre il testo ad attenta analisi.

Le strade si presenta come un romanzo storico-realistico in quanto narra la vita di una famiglia di un certo ceto sociale in un dato periodo storico. La prima ragione per cui *Le strade* appare al lettore così familiare, avvincente, e dunque coinvolgente, è da ricercarsi nella materia narrata¹. Il romanzo si apre con la descrizione della casa che il Gran Masten fa costruire alla fine del Settecento, ossia "quando divenne un particolare, qualcuno che aveva terra di suo, buoi, mucche, galline e conigli, e tante moggia da avere bisogno di altre braccia" (3).² Poi passa alla vita dei suoi due figli, il Giaì e il Pidren, e infine, come sottolinea l'albero genealogico alla fine del libro, a Gavriel e a Luis, gli ultimi eredi dei beni aviti. L'incremento della ricchezza, la continuazione della famiglia e la lotta contro le avversità dell'esistenza sono le preoccupazioni di questi patriarchi. Il caso si accanisce contro di loro e all'improvviso malattie, incidenti, inondazioni e guerre si abbattano sulla loro opera. Il fato colpisce senza preavviso e lascia, nella finzione del libro come nella vita quotidiana, gli esseri umani inermi, afflitti, eppur ancora combattivi.

Poiché il romanzo tratta di varie generazioni e degli eventi storici di un'epoca, il tempo acquista un'importanza fondamentale.³ Infatti, i salti generazionali producono divergenze di opinioni, di abitudini e di mentalità nei protagonisti. Se ai tempi del Gran Masten era inconcepibile abbracciarsi e ballare sull'aia, ai tempi di Luis è perfettamente accettabile. Chi legge non può non notare che tra il Gran Masten e Luis è intercorso quasi un secolo e quello che non era accettabile alla fine del Settecento (inizio del romanzo) lo è alla fine dell'Ottocento (fine del libro). Il tempo scorre e lascia tracce sui personaggi. Essi mutano, e se per metà sono fautori delle loro azioni, per metà sono vittime del destino. Anche i loro amori, quando corrisposti, finiscono per cause diverse: spostamenti, morti, disinteresse. Neppure la passione amorosa sfugge alla perenne fugacità di ogni cosa.

È sufficiente, tuttavia, leggere le prime pagine de *Le strade* per rendersi conto che il libro ha poco in comune con il romanzo storico-realistico tradizionale. Il tempo del romanzo non è solo quello lineare come la Storia o la successione generazionale potrebbero suggerire, bensì quello costituito dalla rete dei livelli temporali che si intersecano e coesistono in una narrazione che soltanto in apparenza procede cronologicamente. Negli ultimi anni l'indagine narratologica di Genette sul tempo, quella semiotica di Segre sul "tempo curvo" di Garcia Marquez e quella strutturale di Todorov sul tempo negli elementi del racconto hanno dimostrato l'importanza fondamentale del fattore temporale nella narrativa. Genette infatti sostiene che è possibile "raccontare una storia senza precisare il luogo in cui si svolge", ma è del tutto impossibile "non situarla nel tempo", e asserisce che "le determinazioni temporali dell'istanza narrativa sono chiaramente più importanti delle sue determinazioni spaziali".⁴ Da ciò risulta evidente che solo attraverso la ricostruzione dei vari livelli temporali contenuti nel romanzo è possibile coglierne a pieno il significato.

Il compito del lettore de *Le strade* è quindi quello di riordinare gli sbalzi temporali del narratore e dei personaggi, colmando così i numerosi "buchi" narrativi ovvero semantici contenuti nel racconto. L'attiva partecipazione che il libro richiede al lettore crea in quest'ultimo l'impressione del vissuto: il presente, il passato e il futuro si intersecano e si illuminano a vicenda in un processo di divenire continuo che pare controllato solo dal caso.⁵ A tale scopo esaminerò il tempo della "fabula", il tempo del "sujet", il tempo dei protagonisti, ovvero il cambiamento che essi subiscono nel corso del romanzo, e il tempo dell'epilogo.⁶ Dall'intersecarsi di tutti questi modi temporali emergerà la struttura narrativa di base del romanzo che ricrea nel lettore l'impressione del fluire della vita. Il mondo della pagina scritta diventa così ricco, molteplice che il lettore si trova imprigionato da una storia che acquista la stessa complessità del vissuto, e il racconto si fa metafora della concezione della vita dell'autore stesso.

Ricostruendo cronologicamente la "fabula" de *Le strade* possiamo dire che essa comincia quando il Gran Masten fa erigere la grande cascina nel Monferrato, e si conclude dopo la battaglia di Lissa. All'interno di questo periodo si avvicendano la campagna del 1796 di Napoleone; la compagna di Russia, alla quale partecipa uno dei figli del Gran Masten, il Pidren; la sconfitta di Napoleone nel 1814; l'epidemia di colera del 1836 in cui muore il Pidren; l'alluvione del Monferrato del 1839; l'eclissi di sole del 1842; i moti rivoluzionari del 1848 ai quali Luis, figlio del Pidren, partecipa come volontario; la minaccia degli austriaci di Radetzsky che arrivano un paio di volte sino a Casale; la salita al trono di Vittorio Emanuele II; la sconfitta di Radetzsky, e la battaglia di Lissa del 1866, in cui viene ferito il figlio primogenito di Luis, Pietro Giuseppe, il quale tornerà nella casa avita solo nel 1878.

La vicenda di questa famiglia contadina si iscrive all'interno di una pre-

cisa e documentata cornice storica. La vita dei discendenti del Gran Masten è complicata dagli avvenimenti del periodo, ricco di guerre, rivoluzioni e calamità naturali, quali sono gli anni intorno all'unità d'Italia. Si può quindi affermare che ne *Le strade* la "fabula" coincide con la Storia, nel senso che la Storia ingloba la micro-storia della famiglia, e le due scorrono parallele, linearmente, da re a re come da padre in figlio. Se il Pidren se ne va con Napoleone dopo una delusione d'amore, suo figlio Luis parte con Vittorio Emanuele per andare a combattere contro gli austriaci dopo la morte prematura della moglie. Per raccontare la "fabula" dobbiamo ricostruire il filo della Storia e osservare come i personaggi interagiscano con essa.

La disposizione testuale degli eventi e dei motivi, ovvero il "sujet", invece, pone il lettore a confronto con dei livelli temporali che si intersecano con sempre maggiore complessità. Innanzitutto incontriamo un narratore onnisciente che sembra giocare col lettore, creando salti temporali che sottendono "buchi" semantici, giacché chi legge non sa cosa sia accaduto nel frattempo. Nonostante l'onniscienza del narratore, i suoi commenti non sono intrusivi, ma sempre discreti. Egli dispensa giudizi con parsimonia, si attiene ai fatti, e solo raramente penetra nella mente dei personaggi. Quello che i personaggi sentono ci viene a volte detto, ma più spesso è reso manifesto dalle loro azioni. È il lettore che deve trarre le debite conseguenze da quello che il narratore racconta. È sufficiente esaminare l'inizio del romanzo per capire come operi il narratore:

La casa la fece costruire il Gran Masten alla fine del Settecento . . . Aveva fretta e non si preoccupò troppo delle fondamenta anche se la casa. . . rimase nel tempo ancorata alla terra . . . Come si chiamasse quella strada allora è difficile saperlo, la casa era l'ultima del paese . . . Nessuno ha mai saputo il vero nome del Gran Masten perché i registri parrocchiali andarono bruciati durante la prima campagna napoleonica. Certo era uno che si era arricchito con l'andare e venire dei soldati . . . Di lui si sa solo che lavorando dall'alba al tramonto, senza soste mai, in pochi anni raddoppiò le moggia di terra . . . Prese moglie tardi e dei tanti figli venuti al mondo gliene restarono grandi solo due: Pietro e Giuseppe . . . Non molte cose succedono nella vita di Giuseppe detto il Gai. Suona il violino e questa è certamente un'attività insolita per chi si deve occupare di tante moggia. (3-6)

Il gioco temporale passato/presente che all'inizio può disturbare il lettore, perché lo catapulta dal confortevole racconto al passato ad un presente che lo coinvolge, tende ad evidenziare ciò che accade ai protagonisti. Lo "stacco" che il lettore registra fa sì che le vicende del Gai gli rimangano vive nella mente, poiché egli le percepisce come contemporanee, e quindi le "estrae" dal flusso narrativo che invece assorbe e trascina via la storia del Gran Masten, ormai passata e perduta nei meandri del tempo. Infatti, mentre la vita del Gran Masten risulta quasi "riassunta" dall'uso del passato, quella del Gai è messa in risalto dal presente; l'"adesso" che il tempo verbale suggerisce la rende presente al lettore. Nel libro questi "stacchi temporali" sono sottolineati

tipograficamente dallo spazio bianco che divide alcune parti di testo dal resto, cosicché il capitolo propriamente detto appare tutto diviso in segmenti.⁷

Un'altra strategia è il tono decisamente colloquiale del narratore ("Certo era uno che . . ."). Il non ricordare come si chiamasse la strada in cui la casa del Gran Masten fu costruita, la dimenticanza di alcuni dettagli sottolineano che il tutto deve per forza essere accaduto molto tempo fa. D'altro canto, poiché viene espresso anticipatamente un giudizio complessivo al presente sul Gai ("Non molte cose succedono nella vita di . . .") pare che tutta la vita di costui stia avvenendo al momento.

Dall'esame del brano sopracitato emerge quindi l'intrico temporale presente nel testo, in cui coesistono e si alternano continuamente passato e presente. È il narratore che proietta il lettore in un futuro "sconosciuto" e parla del passato in maniera ambigua e impersonale, appellandosi al fatto che "nessuno era sicuro, nessuno sapeva". A questo proposito è necessario ricordare che gli sbalzi temporali sono inseriti all'interno di una progressione che appare cronologica, perciò il lettore a tutta prima cerca di convincersi che in fondo non esiste nulla di più lineare della storia di una famiglia che si dipana lungo il filo storico di un'epoca. Chi legge, tuttavia, procedendo nella lettura, deve farsi più attento all'"altalena" temporale.⁸

Il narratore non solo non procede cronologicamente, ma non fornisce nessuna razionalizzazione neanche quando alla realtà quotidiana si mescolano il magico e il soprannaturale, tipici di una certa mentalità contadina. Ad esempio, il piccolo Gioacchino, cadendo dal fienile, impiega un tempo lunghissimo prima di atterrare sull'aia e morire. Il fantasma del Gai continua a suonare per anni il violino nella casa avita. Spesso i fantasmi degli avi appaiono ai personaggi che sono in pericolo, salvandoli. Il narratore, tuttavia, parla degli eventi soprannaturali con lo stesso tono con cui descrive le semine e i raccolti, eliminando così la barriera tra reale e immaginario.⁹

Nonostante il tono distaccato, chi narra accetta il modo di percepire la realtà dei personaggi e il lettore finisce col dubitare dell'obiettività di un narratore che tratta del miracoloso come del quotidiano. Il soprannaturale viene presentato in questo modo perché il narratore vuole farci capire che tali fenomeni altro non sono che proiezioni della vita interiore dei personaggi e come tali sono avvenimenti reali in quanto vissuti. Gioacchino non vola dal fienile ma poiché è allegro e pieno di vita, chi lo vede cadere ne percepisce la caduta come un evento interminabile. Un po' forse perché l'impatto emotivo dell'incidente deve essere stato tale da far sembrare la caduta interminabile, un po' anche perché gli astanti cercano di cogliere perfino alla soglia della morte la natura "aerea" di Gioacchino, qualità che lo ha caratterizzato sin dalla nascita "... piccolo con le ossa che si intravedono sotto la veste Da quando ha cominciato a camminare si è mosso sempre svelto in gara continua con gli adulti" (51).

Gli "excursus" nel soprannaturale non sono altro che un modo per entrare nella dimensione atemporale, per infrangere la barriera del razionale-tempora-

le. Il tempo rallenta e si dilata nella dimensione soprannaturale, così come il tono colloquiale non è altro che un espediente per poter mescolare liberamente il passato al presente e viceversa. L'insieme di queste strategie narratoriali creano una narrazione non lineare che provoca processi di accelerazione e decelerazione.¹⁰ Per raccontare del Gran Masten chi narra usa il passato e ne condensa tutta la vita in due pagine. Di contro, gli occorrono dieci pagine per narrare al presente la brevissima vita del Gai. Inoltre, il narratore ci parla della prematura morte di costui appena introduce il personaggio, cosicché ci affrettiamo nella lettura e aspettiamo ad ogni istante il momento fatale, poiché si acuisce in noi il desiderio di sapere che cosa succeda prima della morte annunciata.

Il narratore non ricorre solo ad anticipazioni, ma anche a espedienti di altro tipo per avvicinare chi legge. Parlando del Pidren al ritorno della guerra egli afferma: "Cosa sia capitato al Pidren durante la campagna di Russia nessuno lo ha mai saputo" (20). Poiché neanche a noi sarà detto esplicitamente, ci vediamo costretti a ricostruire questo *gap* attraverso un più attento esame della personalità del personaggio.

La narrazione de *Le strade* risulta perciò avvincente proprio perché è il lettore che deve ricomporre il mosaico degli eventi disperso nei vari livelli temporali e ricostruire il ritratto psicologico dei personaggi attraverso le loro azioni. Nel primo capitolo il narratore smette di parlare di Maria che va al cimitero accompagnata dal suo primogenito, Gavriel, per annunciarci che: "Dopo Gavriel e Luis sarà la volta della Bastianina, della Manin vissuta così poco e infine del Gioacchino morto in quella tremenda estate del '35. Ma questo lei ancora non lo sa e cammina nella strada di polvere reggendo per mano il bambino" (30-31). Il capitolo seguente si apre con il Pidren che nel 1831 è già abbastanza ricco da avere il banco in chiesa, e suo figlio, Gavriel, ha già diciassette anni. Si ha così l'impressione di passare dal 1835 al 1831, ma ad una seconda riflessione ci si accorge che quando Gavriel andava al cimitero con la madre era piccolo ed ora è un adolescente. La narrazione è progredita cronologicamente con l'eccezione di una capatina nel '35, anno della morte di Gioacchino, del quale si narra poi alla fine dello stesso capitolo. I salti temporali non anticipano solo il futuro, ma scandagliano anche il passato. Quando alla morte del Gai, la Maria invita la donna che l'ha allevata a vivere con lei, il narratore fa una breve cronistoria di quando la Luison arrivò a Moncalvo a prendersi cura della Maria e della sorella rimaste orfane piccolissime. Questo breve segmento narrativo tratta di un tempo antecedente l'inizio del libro, poiché a pagina uno del primo capitolo la Maria va sposa al Gai.

Il tempo del "sujet" non è solo il tempo "sbalzato" del narratore, o il tempo psicologico dei personaggi ricostruito dal lettore, ma è anche il tempo scandito dalle stagioni, dai raccolti, dalle vendemmie, dalle ore ("Gavriel nacque alle sei di sera") e dai giorni ("Il giorno dopo era domenica e il pomeriggio la Luison e la Fantina andarono al Vespro"). Un tempo che si ripete

come a sottolineare che, mentre i personaggi nascono, crescono e muoiono, la Natura rimane immutevole. Inoltrandosi nel racconto ci si rende conto che la progressione cronologica è continuamente minata dal narratore, ma allo stesso tempo la Natura entra in gioco a rafforzare la successione storico-generazionale della "fabula". Il lettore percepisce la presenza di un tempo più vasto perché eterno e ciclico entro il quale sia la Storia che la micro-storia della famiglia sono inserite come in una gigantesca cornice. Un tempo che sino ad un certo punto del romanzo è forza positiva, ma che via via assume caratteristiche negative.

Ne *Le strade*, all'interno di una struttura apparentemente lineare da romanzo classico, la presenza di un narratore onnisciente, fautore di disordini temporali, fa sì che coesistano nel libro due linee di sviluppo parallele: quella cronologico-tradizionale (della "fabula") e quella non-lineare del romanzo moderno (del "sujet"). Il narratore è colui che crea il vortice temporale che travolge il lettore per lasciarlo con l'impressione del vissuto. Queste sovversioni, questi "buchi" temporali e spesso semantici, vengono continuamente colmati da chi legge, perché la linea patriarcale del libro funziona da traccia sulla quale riordinare i segmenti del racconto forniti "fuori tempo".¹¹ Nel romanzo questa linea patriarcale è costituita dal Gran Masten, dal Pidren, e infine da Luis.¹²

Dei tre patriarchi, quello che riceve più attenzione all'interno del racconto è il Pidren. Anche se il Gran Masten è il capostipite, le sue gesta si perdono nei meandri del passato; tuttavia, quello che contraddistingue tutti i patriarchi è la coscienza di dover portare avanti un compito. Il Pidren, tornato povero dalla guerra, rimette in sesto i beni della famiglia, che erano già proprietà del Gran Masten, ma che il Gai e poi la sua vedova avevano perso. Quando finalmente riesce a diventare un "particolare" con figli e terre, si rende conto che la vita l'ha cambiato:

Le nebbie salgono dal basso, il Pidren cammina tra i campi scuri e deserti Ma lui non sente il freddo, non avverte la pioggia Lui non ama . . . fermarsi nella contemplazione di un luogo, non ne ha neanche il tempo se vuole riassetare la terra andata a ramengo, tornare ad essere . . . un particolare con il banco in chiesa I suoi figli devono studiare e le figlie avere una dote Un tempo, da ragazzo, chiacchierava e rideva con facilità Da poco gli è nato un altro figlio e . . . quando avrà finito di vendere tutto il raccolto, avrà abbastanza denaro per rifare il tetto alle stalle In paese . . . i contadini lo temono e la moglie a volte lo guarda chiedendosi se anche lui soffra per qualcosa che non sia la grandine Ma lui ha imparato che la vita bisogna chiuderla in un cerchio come quelle arene che ha visto in Spagna. Abbandonarsi alla sofferenza non serve a niente, serve ancora meno lasciarla vedere agli altri Quando la Maria aveva scelto il fratello il dolore aveva continuato a bruciare a lungo. Sapeva di essere l'uomo giusto per lei Ma lei non aveva capito e niente era stato, né avrebbe mai più potuto essere come doveva Ha orecchie grandi il Pidren Una bocca che ora ride raramente (28-29)

Qui la personalità del Pidren emerge dalla contrapposizione tra quello che il Pidren era e quello che non è più. Il tempo ha sedimentato le sofferenze dell'esistenza nella sua anima. Ciononostante, lui ha imparato a vivere in armonia con i passati dolori, perché si è costruito una protezione, un argine che lo protegge e lo isola dal resto del mondo. Egli opera all'interno di un cerchio che comprende le terre, la cascina e la famiglia, cercando di portare a termine il compito che si è prefisso. La sua è una dura etica di lavoro. Si è posto in relazione di antagonismo con l'ambiente, con il tempo che incalza, i figli da crescere e la Natura da piegare. Il Pidren è un uomo "storico" che ha combattuto ed è tornato povero dalla guerra, ma con la consapevolezza di chi ha partecipato alla Storia e si è fatto un'idea della propria individualità che ora gli permette di lottare contro le avversità del mondo circostante. Ma se questo egocentrismo nel sistema familiare, sociale e politico lo rende capace di combattere e di comandare, allo stesso tempo lo costringe all'infelicità, alla solitudine sentita come perenne e normale condizione del vivere. L'amore giovanile per Maria che avrebbe potuto dargli la felicità si era trasformato in dolore quando la ragazza aveva preferito il fratello a lui. Dal ritratto fisico del Pidren, dalla sfiorita gioventù, dai suoi ricordi di un passato lontano, a volte espressi col discorso indiretto ("Abbandonarsi al dolore non serve . . . Ma lei aveva scelto il fratello") come se fossero pensati dal personaggio senza la mediazione del narratore, dallo stato presente ("Da poco gli è nato . . .") e dalle proiezioni nel futuro (la vendita del raccolto, lo studio dei figli, la dote delle figlie) si forma nella mente del lettore una sintesi delle parti: quello che percepiamo è un tempo psicologico, in cui il Pidren diventa la somma del suo passato, presente e futuro.

Non sono solo i patriarchi a mutare nel tempo. Anche la Maria, che all'inizio del libro va sposa al Giaì, pur amandolo non ha affinità con lui, non lo capisce, solo dopo la morte di lui si accorge di essere stata una sciocca e vorrebbe tornare indietro, piangere tra le mani del marito, parlargli. La Maria che si sposa a trent'anni in seconde nozze con il Pidren ed ha il primo figlio, ha poco in comune con la giovane di diciassette anni che era ansiosa di sposarsi, poiché nel frattempo ha conosciuto la gelosia, il dolore, la miseria. Infine la Maria, donna matura, che si dispera per la relazione del figlio con una vecchia possidente o che quasi impazzisce per la morte dell'ultimo figlio, non ha nulla in comune con la fanciulla dell'inizio del libro. Nel corso del romanzo tutti i personaggi acquistano esperienza, la loro personalità si evolve, al vissuto "ora" si assomma il vissuto "prima". Anche per l'ultima generazione, quella di Luis, Antonia e i loro figli, la gioventù passa in un soffio e i colpi della vita non tardano. Immersi in un processo di continuo divenire i personaggi maturano, perdono la felicità, la ritrovano, si rassegnano, invecchiano. Le siccità, le alluvioni, le pestilenze e le guerre complicano la loro esistenza. Allo stesso tempo essi sono cambiati da questi eventi, così il tempo casalingo, lo scorrere pacifico delle giornate, le cene, i lavori, le domeniche a messa, lasciano il posto a periodi di attività frenetica. A complicare

maggiormente la vita dei personaggi non sono solo la Storia o la Natura, ma anche l'interagire dei loro opposti desideri.

Al Pidren sarà negata la felicità perché la Maria gli preferisce il fratello e la Fantina non si sposerà mai perché la sorella aveva scelto il Gai che anche lei amava. Infelice è anche Gavriel che inizia la sua carriera di amante sfortunato quando si innamora di Elisabetta, che essendo ricca, non potrà mai sposare un contadino. Quando finalmente non esiste conflittualità tra i personaggi, come tra Luis e la Teresina dei Maturlin, che si amano reciprocamente, ecco che il Caso si frappone, e la Teresa dei Maturlin muore di parto dopo un anno di matrimonio. Tutto è transitorio nella vita dei protagonisti, tutto muta perennemente ed è questo aspetto che rende così coinvolgente la loro vicenda. Gli argini—la terra e la famiglia—che i personaggi si costruiscono contro il Tempo, il Fato, la Natura, sono fittizi. La gioventù è una breve stagione, la vita adulta è una lotta costellata di molti dolori e di poca felicità con la morte in agguato.

L'impressione, rafforzata dall'uso del doppio registro temporale (tempo presente e passato remoto) della scrittura, è di assistere allo svolgersi della vicenda come se fosse contemporanea a chi legge e allo stesso tempo già tutta passata.¹³ I protagonisti vivono misurando lo scorrere del tempo da quello che non sono più, ricordando come erano. Solo un personaggio riflette direttamente sulla fugacità del tutto. Interessante notare che questo commento viene dalla bocca di una donna che ha scelto il convento per sottrarsi alla vita familiare, per non diventare, come la madre, moglie di un patriarca. La monaca ha preferito reprimere la sua sensualità (la sfoga solo dipingendo) e così condannarsi ad una sterilità di sentire che la rende l'essere meno caritatevole del libro. Mentre assiste indignata al secondo matrimonio del fratello Luis, costei riflette su di sé e sulla vita umana:

Eppure il suo cuore si faceva piccolo e amaro, una tristezza irrefrenabile trasudava da quella cappella, dagli affreschi resi irricongoscibili dall'umido . . . Il pensiero della morte dominava quella stratificazione degli eventi che rende irricongoscibile quanto è stato vivo e splendente. Perfino Pietro Giuseppe le sembrava di vederlo con occhi diversi: transitorio, fugace. E mentre lo guardava . . . non poteva cancellare il pensiero che di lì a poco quel bambino non ci sarebbe stato più. Vedevo il ragazzo, e poi l'uomo. Era effimero Pietro Giuseppe come effimera era stata la giovane monaca che aveva passeggiato al tramonto parlando di Dio . . . effimero Luis che aveva stretto per la vita la moglie incinta mentre il bambino ancora non nato le si agitava in grembo. (147-48)

La Magna Munja sente che il tempo nel suo inarrestabile cammino cancella ogni cosa. Tutti i personaggi ne sono in qualche modo coscienti, nondimeno, essi registrano questa corsa verso il nulla in modo diverso dalla donna.¹⁴ Lei che si è negata alla vita, che si è nascosta in un convento per sfuggire ad un destino di procreazione comune alle altre donne della famiglia, riesce a registrare questo fluire con maggior attenzione. La Magna Munja tornando a

casa solo d'estate può osservare il lavoro del tempo con occhio più acuto di chi, aggirandosi tutti i giorni tra i familiari, rimane accecato dalla quotidianità e non può vedere i segni lasciati dal cesello temporale su cose e persone. È sempre la monaca colei che osserva il cambiamento dei costumi e rimprovera la liberalità di Luis, i suoi balli sull'aia, il suo abbracciare la moglie e baciarla in pubblico, "cose mai viste" al tempo del Pidren o del Gran Masten. Un po' spinta dall'invidia per la sensualità non repressa del fratello, un po' per la sua posizione di *outsider*, la Magna Munja è il personaggio che meglio sottolinea il tempo come corsa verso la morte. Questo aspetto, man mano che ci avviciniamo alla terza generazione di patriarchi, diventa lo sfondo su cui si muovono tutti i personaggi, nonostante essi continuino a tirare avanti presi nei piccoli e grandi problemi del vivere quotidiano.

Se il libro finisce al capitolo settimo con la festa di nozze della Piulot, l'ultima figlia di Luis, si potrebbe pensare di essere riusciti a fornire un'esauriente analisi dei modi temporali che sottendono il racconto. Il libro invece termina con un brevissimo epilogo, mezza pagina, in cui il narratore seguendo la tradizione del racconto orale dice:

Si racconta che Luis e Gavriel rimasti soli non parlassero mai. Sedevano di fronte al fuoco, vecchi e asciutti, chiusi in un cerchio invalicabile di silenzio. Il tramestio dei topi sempre più numerosi, il rumore della pioggia e dei tuoni . . . annegavano al di là di quel silenzio . . . quando la fiamma aveva bruciato l'ultimo pezzo di legno (meli che non producevano più frutti, rami secchi del noce e poi, in seguito, anche il pero . . .), Gavriel, il maggiore, si alzava:—Andumma a drommi,—diceva.—Andumma,—rispondeva Luis E quelle parole, le uniche possibili, deflagravano nella casa e la percorrevano come un vento nell'oscurità delle stanze. Sollevavano la polvere dai mobili, e la casa intera scricchiolava come un vascello in rada. (240)

Ritorna il motivo del silenzio, che già era stato sentito dai personaggi come culmine della loro solitudine: l'Antonia rimasta nella casa avita con Luis, Gavriel e la vecchia Fantina, sente "crescere" questo silenzio ad ogni stagione, un silenzio che diventa così intenso da fermare il tempo, rallentarlo, congelarlo. Il silenzio dei due ultimi patriarchi, tuttavia, è di natura diversa. Il cerchio dei patriarchi, quel cerchio entro il quale il Pidren aveva chiuso la vita come nelle arene viste in Spagna, adesso è vuoto. Nessuno vi può penetrare, non contiene più la terra e la famiglia come quello del Pidren, ma solo la solitudine dei due vecchi e la sterilità che circonda la casa ("meli che non producevano più frutti, rami secchi del noce . . . "). L'epilogo ci porta avanti nel tempo, a molti anni di distanza dall'ultimo capitolo del libro. I due vecchi, Luis e Gavriel sono ormai soli, non si sa cosa sia successo agli altri personaggi. Dalla casa-fattoria, centro di un mondo passiamo alla casa-vascello, alla casa-fantasma. Da una natura piegata dall'uomo passiamo ad una natura che sta lentamente riconquistando potere: i topi hanno invaso la casa, gli alberi sono diventati selvatici. Il buco temporale tra il matrimonio dell'ultima figlia di Luis (fine capitolo settimo) e la solitudine dei due vecchi

(epilogo) sottolinea la forza distruttiva della Natura e del Tempo sull'uomo. Quell'argine—la terra e la famiglia—costruito a così caro prezzo da tre generazioni è stato spazzato via dal Tempo che azzerà ogni sforzo umano.

È d'uopo chiedersi quindi quale sia la funzione narrativa di un epilogo che invece di stabilire i limiti del racconto ne nega la conclusione. A questo punto la metafora temporale contenuta nel romanzo esplode con straordinaria chiarezza. Il lettore si accorge che, nella finzione romanzesca come nella vita, quello che si conosce è solo l'inizio; la fine è sconosciuta, ma quello che conta è il processo, dominato dal Caso, coronato da brevi piaceri, destinato a perdersi nella notte dei tempi. È sufficiente riflettere sul titolo del libro perchè il collegamento tra titolo ed epilogo diventi evidente. Maria all'inizio del libro si reca al cimitero camminando su una strada di polvere. Questa è una realtà dell'epoca, a quei tempi le uniche vie di comunicazione erano strade battute; tuttavia, le "vere" strade di polvere sono le tracce su cui procede la vita dei personaggi, cammini umani nati da un punto fisso che per strani labirinti finiscono in polvere. Poiché queste strade si intersecano, si perdono e si ritrovano, costituiscono un reticolo infinito e quindi eterno.

Sull'asse orizzontale della storia abbiamo visto inserirsi gli sbalzi temporali del narratore e dei personaggi, nell'epilogo incontriamo una nuova dimensione: il non-tempo. È questa interminabilità che alla fine del libro più avvince il lettore. Egli si accorge di aver letto una storia che abbraccia la sua vita, quella della sua famiglia come quella dei personaggi e di tutto il genere umano. Il romanzo non ha fine, è un segmento privilegiato che il narratore ha scelto quasi a caso dall'interminabile flusso delle vite umane. L'inizio e la fine della vita esistono solo per l'individuo; nel quadro cosmico la vita come il tempo è un flusso inarrestabile, che si ripete eterno. Se nel seguire il processo generazionale avevamo intuito una certa circolarità temporale che travalicava la linearità del calendario, con l'epilogo tutto si fonde in un unico *continuum* che è l'eterno. Al non-tempo della memoria dei personaggi, all'atemporalità della loro vita spirituale che evoca il passato e fa rivivere i morti, si aggiunge nell'epilogo una nuova dimensione che raggruppa tutti questi modi temporali in un'unica parabola. A questo punto è chiaro che ne *Le strade* si narra di tutta la storia umana attraverso la vita di una famiglia.

Se *Le strade* sono per la Loy una metafora della vita umana, dobbiamo quindi concludere che la sua è una visione pessimistica del mondo. Il discorso metaforico contenuto nel romanzo fa emergere due diversi modi di concepire il mondo che sussistono in continua tensione tra loro: Il tempo positivo perché portatore di possibilità, crescita e novità che permette all'uomo di sperare e quindi lottare per superare gli ostacoli del momento e il tempo negativo come corsa verso la distruzione e la morte. Cosicché, nonostante lo sforzo dei personaggi per "costruire" qualcosa, sia esso la felicità o la ricchezza, ogni tentativo fallisce miseramente di fronte a forze inesorabili quali la Natura (ciò che nasce è destinato a morire) e il Tempo (morte) che nel racconto acquistano significato equivalente. Per la Loy, appunto per la sua

brevità, la vita umana acquista un fascino ed una dimensione eroica e le strade, seppur di polvere, nella loro transitorietà assurgono a simbolo dell'umana fatica del vivere.

University of Tennessee-Knoxville

NOTE

- 1 Patricia D. Tobin, parlando del romanzo realistico, afferma: "The realistic novel convinces us, not because the contents of its fictional world resemble those of our own, but because it structures experience in the same way we do; what is essential to the illusion of reality is not what happens but how it happens . . . events in time come to be perceived as begetting other events within a line of causality similar to the line of generations, with the prior event earning a special prestige as it is seen originate, control, and predict future events. When in some such manner ontological priority is conferred upon mere temporal anteriority, the historical consciousness is born, and time is understood as a linear manifestation of the genealogical destiny of events" (6-7).
- 2 Tutte le citazioni che seguono sono tratte dall'edizione indicata in bibliografia.
- 3 Per un'ampia trattazione sul tempo come categoria filosofico-universale in riferimento alla narrativa si vedano Holdheim, Ricour e Kermode.
- 4 Cfr. Cesare Segre, *I segni* (251-95); Todorov (270-77); le citazioni sono tratte da Genette (162-63).
- 5 Robert Holub, rifacendosi a Iser, scrive sul rapporto lettore-testo: "The reader must be guided and controlled to an extent by the text, since it is unable to respond spontaneously to remarks and questions by the reader. The manner in which the text exerts control over the dialogue is thus one of the most important aspects of the communicatory process, and Iser assigns to the structure of 'blanks' this central regulatory function In most narratives the story line will suddenly break off and continue from another perspective or in an unexpected direction. The result is a blank that the reader must complete in order to join together the unconnected segments. The juncture of two or more segments, in turn, constitutes a 'field of vision for the wandering viewpoint'. This referential field, the minimal organizational unit in the process of comprehension, contains segments that are structurally of equal values, and their confrontation produces a tension that must be resolved by the reader's ideation. One segment must become dominant, while the others recede temporarily in importance The blanks chart a course of reading a text by organizing the reader's participation with their structure of shifting positions. At the same time they compel the reader to complete the structure and thereby produce the aesthetic object" (92-94).
- 6 Per la distinzione tra narrazione/narratività, fabula ecc., si confronti Cesare Segre, *Avviamento* (164-278). L'epilogo costituisce quel frammento di testo inserito dopo il capitolo finale del libro.
- 7 Robert Holub scrive sulle strategie narrative: "Because he is concerned with the interaction of text and reader, Iser does not want us to think of the strategies as mere structural features In Iser's words, they encompass both 'the immanent structure of the text and the acts of comprehension thereby triggered off in the reader' When we read a text, we are continuously evaluating and perceiving events with regard to our expectations for the future and against the background of the past. An unexpected occurrence will therefore cause us to reformulate our expectations in accordance with this event and to reinterpret the significance we have attributed to what has already occurred" (88-90).
- 8 Per quanto riguarda il ruolo del lettore nell'interpretazione del testo e il rapporto tra lettore/autore come strategia testuale mi sono basata sul capitolo "Il lettore modello" in Eco (50-62).

- 9 È doveroso chiedersi se esista una somiglianza tra la trattazione del magico ne *Le strade* e, ad esempio, in *Cent'anni di solitudine* di Garcia Marquez, trattandosi di due romanzi generazionali di impostazione storico-realistica. Alejo Carpentier in *Tientos y diferencias*, parlando del "realismo magico" nella letteratura latino-americana, afferma: "Il 'real maravilloso' si può trovare in ogni aspetto delle vite degli uomini che hanno lasciato un segno nella storia di questo continente e nei nomi che ancor oggi usiamo" (131); e Garcia Marquez in un'intervista rilasciata a Mario Vargas Llosa, *La novela en America Latina, dialogo*, sostiene che: "... nell'America Latina tutto è reale ... viviamo circondati da queste cose fantastiche e straordinarie e tuttavia alcuni scrittori insistono nel raccontarci realtà immediate di nessuna importanza. Io credo che dobbiamo metterci al lavoro ... cosicché l'intera realtà fantastica dell'America Latina diventi parte dei nostri libri ... cosicché esista corrispondenza tra la letteratura dell'America Latina e la vita in America Latina dove le cose più straordinarie accadono" (19-21). Dalle affermazioni di Carpentier e Marquez risulta evidente che il magico nella letteratura latino americana deriva dalla presenza di una realtà contingente e particolare ad una specifica area geografica e culturale. Non credo che sia quindi possibile parlare di realismo magico nei riguardi della Loy sia perché il Monferrato contadino del '700-800 per quanto soggetto a superstizioni non può essere neppure lontanamente paragonato alla società sudamericana, sia perché il soprannaturale della Loy è una proiezione dell'inconscio dei personaggi e non una realtà che esiste indipendentemente da loro nel mondo che li circonda. Il magico ne *Le strade* è reale solo in quanto è esperienza vissuta dai personaggi ed ha la precisa funzione di rallentare il tempo, di infrangere la barriera della temporalità per penetrare l'atemporalità. (I brani di Vargas Llosa e Carpentier sono tradotti da me.)
- 10 Sull'analisi delle strategie del narratore, sui processi di accelerazione e decelerazione si veda Genette (233-370) e Rimmon-Kenan (96-105).
- 11 P.D. Tobin scrive a riguardo del modo di percepire la linea patriarcale dei *Buddenbrooks*: "... it is this linearity that supplies the mimetic illusion, it is this reduction to patrilinear order ... which we are all implicated, one so habitual and familiar as to have gone largely unnoticed" (70).
- 12 Ho ommesso il Gai e Gavriel, perché essendo entrambi senza progenie non possono portare avanti il compito dei padri.
- 13 Sul delicato equilibrio dell'illusione del vero e sulla partecipazione al testo del lettore Mendilow scrive: "... writers today prefer to interweave the exposition with the main line of action in the form of alternating or intermingling retrospective and anticipatory flashes ... The novelty of this technique lies in the exposition being treated as part of the main action ... The focus of presentness are deliberately dissolved; the tenses are confused or rather fused, so that the past is felt not as distinct from the present but included in it and permeating it" (104).
- 14 A proposito dell'aspetto negativo del tempo (corsa verso il nulla) e quello positivo (lotta per la creazione di qualcosa di duraturo) Hans Meyerhoff afferma: "There are two different ways in which ... time may be experienced: a positive and a negative way ... Time ... moves in the direction of 'creative evolution', or makes manifest the creative, productive element in the evolutionary progress ... time as the begetter of all things, the permanent possibility of creation, novelty, growth. Viewed in this perspective, time is ... the permanent source of making and improving things, goods, and the self ... This is a positive way of looking upon transitoriness ... Temporal progression is identified with human progress. And time calls for ceaseless striving, activity, and production ... even in the modern world of ceaseless striving and unparalleled achievement, there was still a constant, unresolved interplay of the positive and negative aspects inherent in the direction of time toward death ... What is brought forth from the womb of time is swallowed up again by this monstrous being ... The inexorable progression of time toward death and destruction turns into the 'tyranny of time'" (67-73).

OPERE CITATE

- Carpentier, Alejo. *Tientos y diferencias*. Ciudad de Mexico: Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1964.
- Eco, Umberto. *Lector in Fabula*. Milano: Bompiani, 1979.
- Garcia Marquez, Gabriel. *Cent'anni di solitudine*. Milano: Mondadori, 1987.
- Genette, Gerard. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 1976.
- Holdheim, Wolfgang. *The Hermeneutic Mode*. Ithaca: Cornell UP, 1984.
- Holub, Robert. *Reception Theory*. New York: Methuen, 1984.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending*. Oxford: Oxford UP, 1979.
- Loy, Rosetta. *Le strade di polvere*. Torino: Einaudi, 1987.
- Mendilow, Adam A. *Time and the Novel*. New York: Humanities Press, 1972.
- Meyerhoff, Hans. *Time in Literature*. Berkeley: U of California P, 1955.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Chicago: Chicago UP, 1984.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction*. London: Methuen, 1983.
- Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985.
- _____. *I segni e la critica*. Torino: Einaudi, 1969.
- Tobin, Patricia D. *Time and the Novel: The Genealogical Imperative*. Princeton: Princeton UP, 1978.
- Todorov, Tzvetan. *L'analisi del racconto*. Milano: Bompiani, 1977.
- Vargas Llosa, Mario. *La novela en America Latina, dialogo*. Lima: Universidad Nacional de Ingenieria, 1967.

L'arte della memoria. Antiche esperienze e moderne suggestioni.

Lina Bolzoni

È molto bello e utile imparare, da ragazzi, poesia a memoria, diceva Calvino in una straordinaria intervista che la televisione—strumento per eccellenza di formazione e controllo del ricordo, oltre che di manipolazione del tempo—ha trasmesso poco dopo la sua morte. Calvino ci riproponeva così l'estrema propaggine scolastica, ormai quasi in disuso, di una pratica che l'Occidente ha coltivato per secoli, almeno fino al Settecento: la mnemotecnica, o arte della memoria (cfr. Rossi; Yates; Bolzoni, "Il gioco"; Carruthers; AA. VV., *Mnemosyne; Gedächtniskunst*).

Oggi l'arte della memoria ci appare, per molti aspetti, come un oggetto estraneo, un fossile giunto da un mondo scomparso. Ci sembra davvero incredibile che, per secoli, gli uomini abbiano impiegato tempo ed energie, abbiano praticato e insegnato tecniche per aumentare le capacità naturali di ricordare. Viviamo infatti in un tempo in cui il problema di ricordare a memoria le cose ha perso senso, consistenza, valore: abbiamo delegato alla scrittura, ai libri e a strumenti tecnologici sempre più sofisticati, il compito di conservare parole, immagini, suoni, conoscenze. Viviamo d'altra parte in uno spazio in cui, a ritmi del tutto sconosciuti al passato, le immagini si muovono, si trasformano, si frantumano, si consumano rapidamente. Si è enormemente dilatato quel cambiamento della percezione visiva che Walter Benjamin aveva collegato alla nascita della moderna metropoli, con la sua folla in movimento (104).

Rispetto alla nostra esperienza, dunque, l'arte della memoria richiede in primo luogo di essere riconosciuta nella sua diversità. Sparsi sui polverosi scaffali delle antiche biblioteche europee, numerosi trattati di arte della memoria che i secoli ci hanno tramandato richiamano infatti la nostra attenzione anche su ciò che sta oltre il testo: complessi scenari si aprono se si capisce che i trattati sono solo la punta di un *iceberg*, e che i loro precetti—spesso aridi e ripetitivi—sono solo la scenografia di uno spettacolo che si sviluppa a più dimensioni.

L'arte della memoria, infatti, non è soltanto una disciplina, o una tecnica specifica e autonoma: essa interagisce con pratiche e esperienze diverse, che riguardano la poesia e la pittura, la mistica e la scienza, la filosofia e la retorica.

L'arte della memoria, inoltre, ci dice molto anche sul soggetto che la pratica. Se noi ci interroghiamo su chi è l'uomo che i nostri trattati insieme presuppongono e costruiscono, vediamo delinarsi, attraverso i secoli, un'immagine per molti aspetti costante. Ed è appunto questa immagine di uomo a presentarsi a noi con caratteri che sono insieme, in un modo un po' inquietante, estranei e familiari.

Cosa ha significato, infatti, praticare l'arte della memoria? Ha significato impegnarsi in lunghi, pazienti esercizi di conoscenza, di controllo, di dilatazione delle proprie qualità psichiche: della memoria in primo luogo, ma anche della immaginazione e della sensibilità, del modo di reagire alle immagini, alle associazioni, ai giochi di parole.

Almeno dall'età in cui si diffonde la scrittura, inoltre, l'arte della memoria ha insegnato a plasmare la propria mente, a scandirla entro spazi ordinati, a costruire elaborate architetture interiori. Come le lettere dell'alfabeto frantumano il flusso del discorso orale, lo sottraggono al tempo vivente della comunicazione interpersonale, ma proprio a questo prezzo lo fanno vivere nello spazio e nel tempo,¹ così agisce l'arte della memoria nei confronti del magma caotico delle immagini mentali: lo studia, lo analizza, cerca di ricondurre a leggi il gioco affascinante delle associazioni, cerca di capire—e di riprodurre—la logica per cui un'immagine ne richiama (o ne nasconde) un'altra. Le immagini appaiono allora simili alle lettere dell'alfabeto: segni che bloccano, e nello stesso tempo fanno rivivere il flusso dei ricordi; immagini artificiali, capaci però di far sprigionare di nuovo da sé, al momento opportuno, quell'esperienza vitale cui hanno dato maschera e forma.

Ed è appunto su questa paziente costruzione di immagini interiori che l'arte della memoria ha appuntato la sua attenzione. Essa ha insegnato a costruire *images agentes*, il che significa in primo luogo immagini capaci di svolgere un'azione, di colpire, immagini che condensano in sé emozioni e conoscenze, in un intreccio tale che l'impatto delle prime faccia scattare la catena delle seconde. E d'altra parte *images agentes* significa anche immagini capaci di rappresentare una parte. Esse rinviano cioè a quella dimensione teatrale che è così importante nella pratica mnemonica, ad esempio nella tecnica per cui, per ricordare concetti astratti, o parole di una lingua straniera, si chiede loro di raccontare una storia, facendo scaturire dalle parole, con appositi procedimenti, dei personaggi che si confrontano in un dialogo, in una scena; ma anche dimensione teatrale in un senso più generale e più profondo. Cicerone scrive infatti (*De oratore* 2.88.359) che bisogna collocare delle maschere teatrali (*personae*) sopra i concetti, così da trasformarli in immagini attive nella nostra memoria, in *images agentes* appunto.

L'arte della memoria vuole plasmare sia la costruzione che la recezione delle immagini, vuole assicurarsi che ci sia un pieno rispecchiamento fra la prima e la seconda. La cura nel controllare i modi in cui le immagini nascono e si sviluppano dalla catena delle associazioni corrisponde alla preoccupazione di condizionare i modi, i tempi, i contenuti della fruizione delle immagini

stesse. In altri termini l'arte della memoria è simile a un regista ambizioso, che considera la capacità di prevedere le reazioni del pubblico come un elemento costitutivo dello spettacolo. Il teatro della memoria di Giulio Camillo è del resto anche un teatro rovesciato, in cui si ribalta il rapporto tradizionale fra spettatori e spettacolo, tra chi vede e ciò che è visto: lo spettatore è sulla scena, e lo spettacolo si dispone ordinatamente sulle gradinate.

Perché lo spettacolo della memoria si metta in moto e funzioni, bisogna che l'occhio della mente percorra le immagini in modo lento, ordinato, analitico. L'arte della memoria richiede una visualità molto lontana dalla nostra, una visualità capace di far sprigionare dall'immagine tutti i messaggi di cui è stata investita, una visualità, quindi, attenta a cogliere tutti gli aspetti del rapporto fra l'ordine, lo spazio, l'immagine stessa, oltre a ripercorrere il gioco di relazioni fra parti e tutto, fra pluralità e unità. Proprio per queste sue caratteristiche, del resto, l'immagine di memoria può interagire con la costruzione dell'allegoria; come si sia storicamente configurato il rapporto fra le due pratiche, in un gioco di continuità e di profonde differenze, è un affascinante problema aperto.

È nei vasti territori della mente, dunque, che l'arte della memoria costruisce i suoi "luoghi" e le sue immagini, ma questo non esclude affatto—in molti casi addirittura presuppone—che si crei un gioco di rinvii, di interazione, con luoghi e immagini esteriori, creati da pittori, architetti, scultori, oppure evocati dalle parole dei poeti e degli scrittori. Sappiamo molto—grazie agli studi di Paolo Rossi e di Frances Yates—sul modo in cui l'arte della memoria, attraverso i secoli, si è intrecciata con la storia della filosofia e della scienza, ma la questione di come l'arte della memoria ha interagito con la letteratura e le arti figurative costituisce tuttora, io credo, un affascinante capitolo aperto della storia culturale europea.

Le tecniche della memoria si sono dunque collocate, attraverso i secoli, in una zona che attraversa frontiere diverse: hanno cercato di controllare, si diceva, le vie che collegano l'interiorità e l'esteriorità; si sono esercitate nel tradurre le parole in immagini, e le immagini in parole. Giovan Battista Della Porta, ad esempio, consiglia a chi si avventura da principiante nei territori della mnemotecnica di esercitarsi nella costruzione e nella soluzione dei rebus (16).

Interessata alle ricche risorse che scaturiscono dalla visualizzazione del linguaggio, l'arte della memoria si è avventurata negli spazi che si aprono fra il significante e il significato: insofferente di rapporti univoci, ha sperimentato tutti gli effetti illusionistici e stranianti che nascono dalla frammentazione delle parole e dal gioco delle combinazioni.

Non a caso "gioco" è termine che ci viene più volte spontaneo di usare. Fra le immagini e gli strumenti dell'arte della memoria troviamo infatti la scacchiera del gioco degli scacchi, o mazzi di carte da gioco. I trattati di memoria indicano i precetti generali, danno il quadro delle procedure, ma invitano subito dopo alla sperimentazione, alla creazione individuale. Entro

un quadro di possibilità date, ciascuno deve creare le proprie immagini, deve raccontarsi la *propria* storia. Modi di procedere cervelotici e accostamenti astrusi lasciano spesso il campo, nella costruzione delle immagini, a una forte carica di sensualità, a fantasie erotiche e sadiche. Il piacere e l'orrore, come teorizzano fin dalle origini i trattati, sono del resto molle psicologiche potenti, e l'arte della memoria è interessata soprattutto a che i suoi meccanismi funzionino, e ottengano dei risultati. L'ordine delle architetture mnemoniche fa così spesso da sfondo al disordine delle associazioni fantastiche; entro la razionale successione dei *loci*, trovano posto immagini miste, nate dalla proliferazione di accostamenti inconsueti.

La difficile impresa di coniugare insieme i contrari è del resto familiare a un'arte che studia i meccanismi naturali del ricordo e dell'oblio per poterli riprodurre artificialmente. L'arte della memoria viene così ad operare su di un terreno intermedio fra automatismo e consapevolezza, tra spontaneità e controllo.

Basata soprattutto sulla operatività delle immagini mentali, l'arte della memoria cerca di intervenire anche sul corpo, di condizionarlo in modo da facilitare il ricordo. Medicine, consigli di diete e di comportamenti, oltre che l'uso di vere e proprie droghe, si intrecciano così con la costruzione dei *loci* e delle *images* mentali. Praticando ancora un volta una zona di frontiera, l'arte della memoria cerca di agire entro quegli spazi—misteriosi ma essenziali—in cui il corpo e la psiche si incontrano e interagiscono.

Possono forse apparire da queste brevi annotazioni le ragioni per cui l'arte della memoria ci appare oggi in una luce di estraneità ma anche di inquietante familiarità. Lo abbiamo in un certo senso sperimentato attraverso la mostra intitolata: "La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze". Per la prima volta le antiche immagini mnemotecniche sono uscite dal chiuso dei libri e dei manoscritti e hanno affrontato l'impatto con il grande pubblico, prima a Firenze, a Forte Belvedere, e poi a Parigi, negli spazi un po' fantascientifici della Villette.²

Per chi studia l'arte della memoria, inoltre, è veramente emozionante vederla riapparire—misconosciuta, ma ben provvista di tutti i suoi attrezzi—nelle pagine in cui il grande neurologo Alexander Lurija ci racconta delle tecniche usate da Shereshevski, un uomo che, nella Russia degli anni '30, si esibisce come mnemonista e fa i conti, nella vita quotidiana, con la sua capacità un po' angosciata di ricordare tutto.

Ed è molto suggestivo anche il fatto che oggi il neuropsicologo Oliver Sacks incontri gli studi della Yates sull'arte della memoria nel momento in cui, dovendo curare persone che hanno gravi problemi psichici, non le riduce a casi clinici, ma cerca di ricostruire la loro storia personale, e soprattutto cerca di scoprire anche diversi modi di approccio al reale, la diversa "grammatica della fantasia" che la turba psichica può mettere in moto (Sacks, parte 4).

L'arte della memoria, d'altra parte, rifà capolino qua e là anche nel campo

della sperimentazione letteraria e figurativa del nostro tempo. I suoi antichi alfabeti figurati ricompaiono ad esempio nelle pagine di Massin, mescolandosi con i nuovi prodotti della contaminazione fra lettera e immagine da lui stesso creati; la presentazione di Queneau ci dà subito la chiave di questo recupero di materiale mnemotecnico: il moderno riproporsi del mito combinatorio e ludico nella creazione letteraria.

Il grande interesse che, nella critica letteraria degli anni '60, hanno suscitato lo strutturalismo e la semiotica, ha inoltre riproposto—anche se naturalmente in chiave diversa—alcuni elementi costitutivi della tradizione dell'arte della memoria: l'idea, ad esempio, della combinatoria, della "macchina" narrativa, della possibilità cioè di ridurre la pluralità dei testi a una griglia topica, a una rete di combinazione fra componenti fisse. Suggestioni riconducibili all'arte della memoria ricompaiono così fra gli ingredienti usati da quegli autori in cui gli interessi per la teoria letteraria e la metodologia critica sono molto forti e hanno una ricaduta sulla stessa scrittura letteraria. Si pensi ad esempio a Italo Calvino, in particolare al *Castello dei destini incrociati*. Vi si raccontano, come è noto, le varie storie che le diverse posizioni di due mazzi di tarocchi suggeriscono. È vero che—come lo stesso autore ci dice—la suggestione più diretta viene dalle ricerche di studiosi sovietici sulla "cartomanzia come sistema semiotico",³ ma i punti di contatto con componenti importanti della tradizione mnemotecnica sono di grande spessore. Si tratta infatti di procedere disponendo nello spazio, secondo sequenze variabili, delle immagini; le storie che ne nascono si legano sia alla capacità che le singole immagini hanno di attivare catene di associazioni, sia all'ordine in cui sono disposte, e quindi alle diverse reti di relazioni che si vengono così creando.

Può apparire allora molto interessante il fatto che, nella fitta rete di rapporti intertestuali in cui si colloca il *Castello dei destini incrociati*, un posto di grande rilievo spetti all'*Orlando furioso*. Calvino lo giustifica in relazione all'esigenza di usare come chiave della narrazione—come "fonti topici", diremmo con linguaggio cinquecentesco—i tarocchi dei Visconti:

il riferimento letterario che mi veniva spontaneo era l'*Orlando furioso*. Anche se le miniature di Bonifacio Bembo precedevano di quasi un secolo il mondo di Ludovico Ariosto, esse potevano ben rappresentare il mondo visuale nel quale la fantasia ariostesca s'era formata. Provai subito a comporre con i tarocchi viscontei sequenze ispirate all'*Orlando furioso*: mi fu facile così costruire l'incrocio centrale dei racconti del mio "quadrato magico". Intorno, bastava lasciare che prendessero forma altre storie che s'incrociavano tra loro, e ottenni così una specie di cruciverba fatto di figure anziché di lettere in cui per di più ogni sequenza si può leggere nei due sensi. Nel giro d'una settimana, il testo del *Castello dei destini incrociati*. . . era pronto per essere pubblicato. (125)

Nella rievocazione di Calvino, dunque, si passa immediatamente dalla notazione di carattere storico e culturale a sottolineare l'automatismo e la straordinaria rapidità di funzionamento della macchina narrativa che si mette

in moto facendo interagire i tarocchi viscontei con l'*Orlando furioso*. Il paragone con il cruciverba ("fatto di figure anziché di lettere") riporta in primo piano la componente del gioco e, nello stesso tempo, sottolinea come sia essenziale, per la "produzione" delle storie, la dimensione dello spazio.⁴

Può allora essere interessante ricordare che nel '600 Marco Aurelio Severino—un medico napoletano allievo di Campanella, studioso, tra l'altro, della *Topica* di Giulio Camillo—scrive un'opera in cui sottolinea le profonde affinità tra il gioco degli scacchi e la poesia, e individua proprio nell'*Orlando furioso* il poema dove tutto ciò diventa pienamente visibile e dove le potenzialità che ne derivano trovano una splendida realizzazione.

Anche dal modo—per certi aspetti stravolto e frantumato—in cui l'arte della memoria ricompare nel nostro tempo ci viene, io credo, un invito a interrogarci in modo nuovo sul suo passato. Questo significa, come accennavo, usare i trattati mnemotecnici come un semplice punto di partenza per ripercorrere la ricca e multiforme sperimentazione che il passato ha compiuto nei territori della memoria.

Numerosi indizi ci spingono ad esempio a pensare che l'arte della memoria non sia servita soltanto a ricordare testi e immagini già esistenti, ma anche a produrre testi e immagini "memorabili", tali, cioè, da essere ricordati con facilità e fedeltà. La tradizione retorica in genere dà alla memoria un posto secondario. Insieme alla *actio* essa appare come qualcosa che interviene quando il testo è ormai fatto, a facilitare la sua presentazione al pubblico, e quindi la sua efficacia. Possiamo dire che in molti casi, nel Medioevo e nel Rinascimento, non è stato così: la *memoria* può essere vista come una componente interna alla creazione del testo, insieme alla *dispositio* e alla *elocutio*. In un contesto profondamente mutato, nell'era della scrittura e della stampa, la memoria mantiene dunque qualcosa della sua antica dignità, quella che ne faceva una dea, Mnemosyne, la madre delle Muse, la depositaria della conoscenza, oltre che del piacere della poesia. Proprio nell'ottica dell'arte della memoria, del resto, Giordano Bruno mette in risalto l'analogia profonda di procedimenti che accomuna il pittore, il poeta, il filosofo e, appunto, chi pratica la mnemotecnica (123).

Cercare, attraverso i secoli, le tracce di quella che possiamo chiamare l'operatività retorica della memoria può dare risultati interessanti, può ad esempio aiutare a capire la ragione e la logica di certe intersezioni fra parole e immagini che altrimenti non verrebbero alla luce, o apparirebbero senza senso. Mi limiterò qui a fare solo qualche esempio, legato alle mie esperienze di ricerca. Particolarmente ricco di prospettive si è mostrato il terreno della predicazione e della letteratura religiosa nel Medioevo e nel Rinascimento. Il testo di un domenicano di fine '300, il *Colloquio spirituale* di Simone da Cascina, in cui si spiegano i significati riposti nella liturgia della Messa, si è rivelato prezioso: esso mi ha aperto la porta non solo su di un ricco repertorio di immagini, ma anche su di un preciso codice retorico e culturale, che ne guida la formazione (cfr. Bolzoni, "Il *Colloquio*").

Il testo di Simone, che ci è giunto attraverso un unico codice non iconografato, delinea con le parole una serie di immagini allegoriche che si propongono di collocarsi in modo stabile ed efficace nella mente del destinatario, di influire sul suo intelletto, sulla sua memoria, sulla sua volontà, così da operare nella sua anima un processo di purificazione e trasformazione interiore, che può arrivare fino all'ascesi mistica. Molte delle immagini descritte nel testo di Simone trovano una puntuale corrispondenza in alcune immagini miste (costruite cioè con la pittura e con la scrittura), miniate e dipinte, ampiamente diffuse in Europa a partire dal '200, appartenenti alla tipologia dei *Bilderbücher*. Basterà ricordare qui la *turris sapientiae*, o il *lignum vitae*, o gli schemi che visualizzano le corrispondenze fra vizi, virtù e precetti morali. Ma c'è qualcosa di ancora più interessante, che va al di là della precisa corrispondenza iconografica e investe la logica, i modi stessi della costruzione delle immagini. Le enumerazioni, le antitesi, le metafore sviluppate che caratterizzano il testo di Simone (e di molti altri testi medioevali) risultano costruite con lo stesso codice retorico che guida la produzione dei *Bilderbücher*. Si tratta in ogni caso di delineare—con la scrittura, con la pittura, o con entrambe—immagini capaci di imprimersi nella memoria così da mettere in moto la catena di associazioni che guida a quel processo di trasformazione interiore di cui si è detto sopra. Se adottiamo questo punto di vista, comprendiamo che le immagini miste dei *Bilderbücher* funzionano da vere e proprie macchine testuali: esse condensano in sé testi esistenti, danno un ordine retorico a un sistema di conoscenze; esse dunque possono aiutarci a produrre altri testi, possono fornirci la chiave per sviluppare altre catene di associazioni, altre reti di corrispondenze.

Nel '400 un predicatore di grande successo come san Bernardino da Siena fa un uso spregiudicato di tutte le risorse dell'arte della memoria. Utilizza una delle vecchie immagini dei *Bilderbücher*, il serafino, come griglia di un intero ciclo di predicazione. Le penne delle ali del serafino, gli splendori che escono dal suo volto, gli servono per ricordare—e per far ricordare agli "intendenti"—lo schema e le articolazioni giornaliere del quaresimale che egli predica a Firenze nel 1424 (cfr. Bolzoni, "Gedächtniskunst"). Ma è l'intera città, con le sue vie, i suoi edifici e i suoi dipinti, che diventa il teatro della memoria della predicazione di san Bernardino. Per far durare l'efficacia dei suoi insegnamenti al di là della durata effimera della predica, san Bernardino trasforma le pitture cittadine in immagini allegoriche e, insieme, in immagini di memoria delle cose che ha insegnato; in questo modo, anche quando egli sarà lontano, esse faranno rivivere, nella mente delle persone, le parole e concetti che san Bernardino aveva loro affidato.

L'arte della memoria è fra gli strumenti usati creativamente anche da un altro grande trascinatore di masse cittadine: Gerolamo Savonarola. Anche in lui c'è un intreccio profondo fra allegoria e immagini di memoria, ma tutto è finalizzato a rendere credibile, e operante, il suo messaggio profetico. Gli eventi e i personaggi della Bibbia—del Vecchio Testamento in primo luogo—

diventano, nella sua esegesi, immagini attraverso le quali decifrare il presente e il futuro, immagini di straordinaria efficacia, capaci di far vedere come, dal punto di vista di Dio, il tempo non esiste e come, nella Bibbia, tutto è in tutto. L'interpretazione allegorica della Bibbia produce così immagini profetiche, capaci di parlare alla memoria e alla immaginazione grazie al loro carattere sensibile. Ed è significativo che il Savonarola sia il primo, in Italia, a capire le straordinarie possibilità nuove offerte dalla stampa, e che affidi le sorti della sua battaglia anche al libro, e al libro illustrato in particolare (cfr. Bolzoni, "Oratoria" 1053-57; AA. VV., *Immagini*).

La letteratura religiosa, fra Tre e Quattrocento, ci testimonia dunque la fertile creatività dell'arte della memoria. Essa interagisce con l'allegoria, e quindi con l'insegnamento morale, con la profezia, con le tecniche di elevazione mistica. Di questo va tenuto conto anche per cogliere in tutto il suo spessore il senso dell'operazione compiuta, nel primo '500, da Giulio Camillo (cfr. *Dizionario*; Vasoli; Bolzoni, *Il teatro*; Bologna). In un breve scritto inedito, il *De transmutatione*, egli rivela il segreto fondamentale che sta alla base del suo teatro della memoria: esso intende essere la guida al compimento della grande opera della trasmutazione, la quale si attua nell'eloquenza, nell'alchimia, nella deificazione, perché riguarda rispettivamente la capacità di trasformare le parole, le cose e l'interiorità dell'uomo. La nostra prima reazione potrebbe essere quella di vedere in queste pagine una delle tante vanterie del Camillo, che gli procurarono una fama un po' equivoca in tutta Europa. Se però teniamo presente quanto si accennava, vediamo che le cose stanno in modo diverso. Nei termini propri del neoplatonismo e dell'ermetismo cinquecentesco, il Camillo ripropone qui un nesso che aveva funzionato per secoli nella pratica della Chiesa, e cioè il nesso fra arte della memoria, costruzione di testi efficaci e trasformazione interiore, ascesi mistica.

Il teatro del Camillo, si diceva, è anche una guida all'eloquenza. Esso promette infatti di fornire la via facile e breve che permette l'imitazione dei modelli esemplari. Il teatro dunque si propone come la macchina capace di garantire, con il suo funzionamento, gli stessi risultati che la tradizionale educazione umanistica prometteva solo come frutto di un lungo lavoro di educazione letteraria. Proprio per questo il teatro del Camillo diventa il punto di riferimento per coloro che, nel secondo '500, fabbricano "alberi", tavole, diagrammi retorici, di coloro che—influenzati dal lullismo e dalla nuova dialettica di Rodolfo Agricola e di Pierre de la Ramée—costruiscono vere e proprie macchine logiche e retoriche capaci di produrre le trame e gli artifici dei testi.

Ma il teatro del Camillo è anche una grande, straordinaria galleria di immagini. Collocate nella fitta trama dei *loci* del teatro, sono le immagini ad aprire le porte sui tesori dell'eloquenza, minutamente schedati attraverso l'"anatomia" dei testi esemplari: sono le immagini che insieme esibiscono e nascondono, esprimono e celano, il contenuto universale di bellezza e di sapere che è depositato nel teatro.

Le immagini del teatro del Camillo, costruite usando le risorse di una raffinata cultura ermetica, cabalistica, emblematica e antiquaria, oltre che letteraria, affidate per la loro realizzazione sensibile a grandi pittori, come il Tiziano o Francesco Salviati, costituiscono per noi una specie di sfida a ripensare nella sua complessità la tematica dell'*ut pictura poësis* nel '500 e, in particolare, i suoi intrecci con l'arte della memoria.

Ci si limiterà qui a qualche accenno. Francesco Sansovino, il figlio del grande architetto, in un breve scritto sulla retorica spiega il significato delle statue—di Apollo, Mercurio, la Pace, il Sole, Pallade—che il padre ha collocato nella Loggetta di Piazza San Marco a Venezia. Ciascuna di esse appare come l'allegoria delle qualità che fanno grande il potere della repubblica veneziana e proprio per questo, scrive il Sansovino, esse sono un esempio efficace di "luoghi della memoria".

Nel 1569 un architetto molto colto, grande esperto di antiquaria, Pirro Ligorio, disegna 16 scene della vita dell'antico eroe Ippolito, in onore del suo illustre committente, il cardinale Ippolito d'Este. I disegni di Ligorio, infatti, dovranno essere riprodotti su arazzi che a loro volta sono destinati a ornare la splendida villa che il cardinale si è fatto costruire a Tivoli. Le virtù del padrone di casa si riflettono nelle scene esemplari della vita dell'eroe greco omonimo. Spiegando i significati allegorici delle scene da lui disegnate, Pirro Ligorio dice che così egli imita gli antichi, i quali usavano le immagini dei grandi personaggi del passato come "memoria locale".

Il pieno '500 vede il trionfo di un preciso genere retorico: il genere epidittico o dimostrativo, quello che insegna non a decidere e a giudicare, ma soltanto a lodare o a biasimare. Si tratta di un contesto retorico profondamente influenzato dalla seconda sofistica, da quei retori cioè che fra l'altro avevano coltivato il gusto per una intensa visualizzazione e per una erudizione raffinata. I casi da noi citati sono pienamente ascrivibili al genere epidittico: la Loggetta del Sansovino è un panegirico visualizzato della Serenissima Repubblica di Venezia, e Villa d'Este, con il suo complesso sistema decorativo, è un panegirico visualizzato del cardinale Ippolito d'Este. L'arte della memoria, dunque, interagisce con le immagini allegoriche ed è una componente importante del nuovo codice retorico.

Il modello che regola le immagini collocate nelle piazze e nelle ville è lo stesso che, in ambito religioso, guida nel primo '600 la costruzione dei *livres-galeries* dei Gesuiti. Questi libri, splendidamente illustrati, funzionano, come ha mostrato Marc Fumaroli, da veri e propri palazzi della memoria e segnano un percorso di elevazione a Dio in cui le immagini sensibili servono da "sceaux intérieurs de la mémoire chrétienne".

Tutto questo comporta il pieno trionfo retorico di quella concezione spaziale della letteratura che la scrittura aveva introdotto e che la stampa aveva sviluppato. Il modello dell'edificio si sovrappone a quello del testo: poemi e orazioni vengono percepiti come palazzi, come un insieme di luoghi architettonici. Il Sansovino ad esempio paragona il proemio di un discorso

all'ingresso di un palazzo (4v); Galileo, per esprimere la sua ammirazione per l'Ariosto e il suo disprezzo per il Tasso, paragona l'*Orlando furioso* a una splendida galleria regia e la *Gerusalemme liberata* a uno "studiolo" squallido e pretenzioso (130-31). Luoghi fisici, luoghi della memoria, luoghi retorici, tendono dunque a sovrapporsi, con un complesso gioco di rinvii e di diffrazione.

Si tratta di un codice così fortemente suggestivo che, nel momento in cui viene negato, impone ancora una volta le sue immagini topiche, anche se ormai ridotte a fantasmi. "Non ha la memoria una galleria muta di pitture variabili—scrive il Ciampoli, il poeta segretario di papa Urbano VIII e amico di Galileo—non vi si stampano, non ci si fissano. È una popolazione di simulacri viventi" (348-49).⁵

Ma, naturalmente, la partita non era affatto chiusa una volta per tutte. Allo stesso modo la satira feroce con cui, nel '700, Swift descrive la macchina girevole che serve per scrivere tutti i libri e che Gulliver vede nell'Accademia di Lagado (233 sgg.), non distrugge, come abbiamo visto, l'interesse per la sperimentazione di procedimenti automatici e combinatori nella scrittura letteraria. Certo si tratta di suggestioni che tornano di volta in volta sotto forme diverse, ma l'arte della memoria si è assicurata una sopravvivenza secolare proprio grazie alla sua capacità di trasformarsi. Essa è per eccellenza l'arte della metamorfosi: ce lo insegna Giulio Camillo, istrionico gran maestro di memoria, e gli possiamo credere.

Università di Pisa

NOTE

- 1 Per la ormai ricca tradizione di studi relativa al passaggio dalla oralità alla scrittura, mi limito a rinviare a Ong.
- 2 La mostra si è tenuta a Firenze dal 23 marzo al 26 giugno 1989 e a Parigi dal 9 aprile 1990 al 2 gennaio 1991.
- 3 Cfr. Lekomceva e Uspenskij. Sul romanzo di Calvino, mi limito a rinviare a Corti.
- 4 Cruciverba e macchina narrativa si sovrappongono anche in altri autori contemporanei; mi limito qui a ricordare Georges Perec, amico di Calvino e, come lui, legato al gruppo dell'Oulipo.
- 5 G. Ciampoli. *Prose*. Roma: 1649; citato da Raimondi, 329.

OPERE CITATE

- AA. VV. *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991.
- AA. VV. *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nella Biblioteca Nazionale di Firenze*. Firenze: Alinari, 1985.
- Benjamin, Walter. "Baudelaire e Parigi". *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi, 1976. 85-154.
- Bologna, Corrado. "Il *Theatro* segreto di Giulio Camillo: l'*Urtext* ritrovato". *Venezia Cinquecento* 1.2 (1991): 217-71.

- Bolzoni, Lina. "Il *Colloquio spirituale* di Simone da Cascina. Note su allegoria e immagini della memoria". *Rivista di letteratura italiana* 3.1 (1985): 9-65.
- _____. "Gedächtniskunst und allegorisches Bilder. Theorie und Praxis der *ars memorativa* in Literatur und Bildender Kunst Italiens zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert". AA. VV. *Mnemosyne*. 155-60.
- _____. "Il gioco delle immagini. L'arte della memoria dalle origini al Seicento". *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze. Catalogo della mostra. Firenze, Forte di Belvedere, 23 marzo-26 giugno 1989*. Milano: Electa, 1989. 16-65.
- _____. "Oratoria e prediche". *Letteratura italiana*. A cura di A. Asor Rosa. Vol. 3.2. Torino: Einaudi, 1984. 1041-74.
- _____. *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*. Padova: Liviana, 1984.
- Bruno, Giordano. "Explicatio triginta sigillorum ad omnium scientiarum et artium inventionem, dispositionem, et memoriam". *Opera latine conscripta*. Vol. 2. Eds. F. Tocco e E. Vitelli. Stoccarda: Bad Cannstatt, 1962. [Firenze: 1890.]
- Calvino, Italo. *Il castello dei destini incrociati*. Torino: Einaudi, 1973.
- Camillo, Giulio. *L'idea del teatro*. Ed. L. Bolzoni. Palermo: Sellerio, 1991.
- Carruthers, Mary. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge and New York: Cambridge UP, 1990.
- Corti, Maria. "Le jeu comme génération du texte". *Semiotica* 7 (1973): 33-48.
- Della Porta, Giovan Battista. *Ars reminiscendi*. Napoli: Giovan Battista Sottile, 1602.
- Dizionario biografico degli italiani*. Ed. G. Stabile. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1973.
- Fumarioli, Marc. *L'age de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genève: Droz, 1980.
- Galilei, Galileo. "Considerazioni al Tasso". *Le opere*. Vol. 15. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 1856.
- Gedächtniskunst: Raum-Bild-Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Eds. A. Haverkamp und R. Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Lekomceva, M.I. e B.A. Uspenskij. "La cartomanzia come sistema semiotico". *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*. Eds. R. Faccani e U. Eco. Milano: Bompiani, 1969. 243-48.
- Ligorio, Pirro. "Vita di Virbio, detto altrimenti Hippolito figlio di Theseo descritta e disegnata con imitazione dell'antico in sedici historie". David R. Coffin. *The Villa d'Este at Tivoli*. Princeton: Princeton UP, 1960.
- Lurija, Alexander A. *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla*. Roma: Armando, 1979.
- Massin. *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du huitième siècle à nos jours*. Parigi: Gallimard, 1970.
- Ong, Walter J. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: Il Mulino, 1982.
- Raimondi, Ezio. *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*. Firenze: Olschki, 1961.
- Rossi, Paolo. "Clavis universalis". *Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*. Milano: Ricciardi, 1960.
- Sacks, Oliver. *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*. Milano: Adelphi, 1986.
- Sansovino, Francesco. *In materia dell'arte libri tre ne' quali si contien l'ordine delle cose che si ricercano nell'oratore*. Venezia: Sansovino, 1561.
- Severino, Marco A. *La filosofia ovvero il perché degli scacchi*. Napoli: Antonio Bulifon, 1690.
- Simone da Cascina. *Colloquio spirituale*. Ed. F. Dalla Riva. Firenze: Olschki, 1982.
- Swift, Jonathan. "I viaggi di Gulliver". *Opere*. Milano: Mondadori, 1983.
- Vasoli, Cesare. *I miti e gli astri*. Napoli: Guida, 1977.
- Yates, Francis A. *L'arte della memoria*. Torino: Einaudi, 1972.

Rassegna di studi su Marco Polo

Enrico Vicentini

Nel corso del Novecento si è assistito a tutto un fiorire di studi poliani (già variamente esaminati da Almagià, Scognamiglio e Surdich) e allo sviluppo di ricerche miranti al pieno riconoscimento della letterarietà del libro di Marco Polo. Solo nel 1928, dopo secoli di fraintendimenti, di faziose interpolazioni, di perentori ragguagli, di aneddotiche informazioni, si giunse, per opera di Luigi Foscolo Benedetto, ad un'edizione *compilatoria* dell'opera attraverso una collazione di codici. Un ulteriore susseguirsi di ricerche filologiche e di indagini sulla tradizione manoscritta si verificò all'indomani dell'edizione benedettiana e, al tempo stesso, si moltiplicarono le discussioni relative sia alle vicende odeporiche che alle questioni connesse con la stesura, la redazione e la fortuna del *Milione*. Nel 1924, in occasione del sesto centenario della morte, e poi nel 1954, nel settimo centenario della nascita, ci furono manifestazioni che diedero adito a pubblicazioni di carattere esclusivamente celebrativo. Esse contribuirono notevolmente a restituire a Marco Polo la fama dovutagli e ad attribuire validità e significato alla sua opera letteraria.

Nel Novecento, con l'espansione dei *mass media*, Marco Polo personaggio e le sue vicende sono ulteriormente passati al cinema, al teatro, alla televisione. A tali testimonianze spesso non si può attribuire alcun valore per la mancanza di termini di raffronto:¹

il cinema . . . s'è offerto di darcene [del *Milione*] una immagine fantastica e contemporanea a noi, tesa sul filo dell'avventura, e non ha cercato nell'iconografia o nella approssimazione una qualunque probabilità di *vero*. (Giani xxi)

È del 1982 una trasposizione televisiva, un *kolossal* che ha provocato numerose controversie e polemiche sulle pagine di quotidiani e periodici,² ma che ha il pregio di aver rinnovato l'interesse di un'ennesima generazione per le tematiche poliane, e di aver permesso che

il racconto e il personaggio di Marco Polo . . . *venissero* a inserirsi con nuova ed icaistica vitalità nella cronaca giornaliera, fatta veicolo, insieme alle immagini del piccolo schermo, di emozioni e interessi che il mondo orientale, le sue terre, i suoi popoli, i suoi usi sono ancora capaci di suscitare. (Ruggieri ix-x)

Nello stesso periodo vi è stata una fioritura di libri su Marco Polo, Venezia e l'Oriente, e sono uscite numerose ristampe del *Milione*, nonché rimaneggiamenti volti a rendere il testo alla portata di tutti. Nel corso dei secoli l'interesse per l'opera poliana non è mai diminuito e negli ultimi anni è avvenuta una moltiplicazione di iniziative di vario genere.

Dopo l'articolo di Franco Borlandi in cui vengono studiate a lungo le caratteristiche di composizione, di materiale e di stile che accomunano *Le divisament dou monde* poliano e la *Pratica della mercatura* di Francesco Balducci Pegolotti, e dopo la ristampa dell'edizione del *Milione* curata da Ettore Camesasca in cui si riprende il riferimento benedettino della responsabilità degli amanuensi che "non si sentivano obbligati a una fedeltà troppo rigida" (22) al testo, si colloca innanzi tutto l'apporto di Cesare Segre che inserisce il libro poliano nel contesto storico dell'Italia settentrionale divenuta centro di raccolta di poemi cavallereschi, di fenomeni collettivi di carattere sociale o guerresco-feudale e di opere in prosa che rispondevano a necessità pratiche, il che tendeva a condurre alla letteratura divulgativa (*Lingua* 14-19).

Segre considera la fisionomia del *Milione* frutto della fusione di varie aspirazioni, come la letteratura descrittiva "che segna un primo avviamento alla curiosità scientifica ed etnografica"; perciò l'opera è da considerare "punto di convergenza di numerose tradizioni" (27) e risultato di attività pratiche, di esigenze della fantasia e di finzioni romanzesche. Nel *Milione* l'inchiesta diretta "rafforza e contiene il lungo nastro di fantasie e travisamenti pseudo-scientifici di cui pure essa costituisce un punto di arrivo" (28); infatti risaltano i dati frutto di esperienza diretta e la sembianza da memoriale dai tratti novellistici e epici. Nella storia del trattato scientifico il *Milione* si configura fra quelle opere che non sono frutto "di una conoscenza mediata del mondo" (28) perché si allontana notevolmente dalla prassi compilatoria medievale intrisa di superstizione e simbolismo; il Segre, nel sottolineare l'importanza dell'influenza proveniente dalla Francia, rileva che si importarono da quei "prossimi mercati letterari . . . non solo le compilazioni didascaliche . . . ma anche le invenzioni cavalleresche e cortesi così profondamente radicate nel nativo terreno ideologico" (29).

Si importò anche la lingua francese che aveva largo corso e che, nel *Milione*, è "veicolo d'elezione d'un genere letterario", come sottolinea Aurelio Roncaglia (730-31). Nel trattare la materia della letteratura franco-veneta, il Roncaglia accentua il valore che ebbe in particolare la narrativa epico-cavalleresca nella fortuna dell'antica letteratura francese in Italia e sostiene che la fenomenologia linguistica che caratterizza il franco-veneto non è dovuta né ad una realtà dialettale né a copisti e scrittori, ma all'esperienza comunicativa orale che è intenzionale: perché fosse recepita dal pubblico ci doveva essere un *abbassamento* linguistico. Si potrebbe allora aggiungere che la presenza di venetismi nel *Milione* non è necessariamente dovuta all'insufficiente conoscenza del francese da parte di Rustichello o di altri amanuensi posteriori (738), ma che allo stesso modo in cui nelle opere *tradotte* si doveva mantenere un certo prestigio letterario che ricordava l'atto d'importazione, anche in quelle originali era necessario garantire "la pratica comprensibilità da parte d'un largo pubblico locale, che nella sua maggioranza non aveva, né poteva avere, conoscenza adeguata della lingua francese, anche se ambiva ostentare l'intelligenza" (740). Il *Milione* venne così a circoscriversi entro i confini

di una tradizione che, pur comprendendo anche opere di genere diverso, ha come aspetto più conosciuto e diffuso quello romanzesco.

In un successivo studio di Cesare Segre si ha un'analisi della didattica scientifica nel cui ambito si configurano fra l'altro enciclopedie, con fine divulgativo, farcite di descrizioni geografiche delle meraviglie del mondo e di notizie scientifiche, a volte integrate in un sistema teologico ("Le forme" 134-37). Per quanto riguarda le compilazioni geografiche, sempre nell'ambito della didattica scientifica, il Segre accentua l'aspetto fantastico della *Lettre du Prêtre Jean*, del *Romanzo d'Alessandro* e delle missioni di Giovanni dal Pian del Carpine e di Guglielmo di Rubruck, le cui spinte alla conoscenza dell'Oriente rappresentano, per lo studioso italiano, "le esperienze e gli ideali" compresi nell'opera poliana. Per Segre il *Milione* è "nello stesso tempo una relazione di viaggio e una descrizione geografica" ("Le forme" 142), ma si potrebbe osservare che il libro del Veneziano rientra in tutti i campi della didattica scientifica, perché circoscrivendolo soltanto in una di tali aree ne viene automaticamente negata la natura composita.

Nell'analisi della letteratura franco-italiana compiuta da Antonio Enzo Quaglio un capitolo a parte viene dedicato al *Milione*, opera da collocare tra cronaca e avventura, decisamente classificata come "libro romanzo" (329) per la collaborazione con Rustichello che fa permanere una situazione di incertezza relativa anche agli schemi narrativi utilizzati. Marco viene raffigurato come mercante e memorialista, biografo ed esploratore; ciononostante "il libro non è solo il resoconto di un mercante stilato con intenti pratici, né tanto un documento geografico o una relazione di viaggio vergata con intendimenti scientifici". Il *Milione* non si adatta bene alla collocazione entro lo schema convenzionale impostogli perché "la sua orbita trascende gli scopi documentari, i gusti didascalici, le preferenze pedagogiche del secolo" (330). L'opera poliana viene a rappresentare un atlante preciso che si indirizza ai lettori più disparati: da coloro interessati al commercio, alla scienza e quindi alla conoscenza, a coloro che sono alla ricerca del fantastico e del meraviglioso.

Con gli anni Settanta si ha un rilancio di studi poliani volti alla pluritestualità e alla critica testuale. Nella "Prefazione" all'edizione Adelphi, Valeria Bertolucci Pizzorusso si sofferma sul ruolo di *auctor* di Marco:

il suo contributo non deve essere stato, in fase di stesura, esclusivamente orale, preceduto soltanto dal lavoro di recupero, nel tesoro della memoria, delle "cose da ricordare", tracciate tra quelle che non sono ritenute degne o opportune. (xii)

Gli *effets de littérature* creati da Rustichello per smorzare "un poco la sensazione di verità che scaturiva . . . dal racconto" (xiv) ne aumentavano, al tempo stesso, la credibilità. La sequenza letteraria utilizzata da Rustichello faceva del libro di Marco Polo un insieme di romanzo, manuale mercantile, trattato di etnografia, itinerario, relazione diplomatica. Tutto ciò porta la Bertolucci Pizzorusso ad asserire che questo libro, "tanto vario e composito" (xiii),

presenta una "imbarazzante complessità riluttante ad un inquadramento di genere" (xiv): la forma letteraria del romanzo risulta quindi troppo riduttiva.

È necessario tenere conto dei trascrittori e dei lettori; per dimostrarne l'influenza sul testo la studiosa porta come esempio la versione toscana, dalla quale si ricava una lettura "orientata sui dati commerciali e sugli aspetti novellistici" che "collima perfettamente con gli interessi e i gusti" del "ceto borghese mercantile . . . proprio allora in grande espansione" (xv). Quindi se il *Milione* era, nella fase originaria, in un "involucro romanzesco", esso successivamente si venne a collocare fra gli scritti mercanteschi allora in voga, "ampliando il già ricco ventaglio dei tipi prosastici in antico toscano" (xvii). Infatti la versione latina e quella veneta appartengono alla prima fase di diffusione del libro e un confronto fra le due "permetterebbe interessanti e motivate osservazioni sui diversi ambienti ricettori, che orientarono il testo secondo le rispettive attese, mutandone i contrassegni di genere" (xviii).

Già il Contini aveva affermato che il *Milione* appartiene a pieno titolo al franco-italiano, per "la varietà di contaminazione idiomantica"; in questo caso tuttavia si dovrebbe andare oltre la veste linguistica perché l'opera poliana è permeata di una "energia extratestuale" che ne fa "appunto un canovaccio di perenni traduzioni e successivi adattamenti" e anzi, possiamo dire, di molteplici letture e di molteplici interpretazioni.

La componente geografico-mercantesca viene messa in risalto da Ugo Tucci per il quale il libro di Marco Polo, come era già stato osservato varie volte, non solo "segna una svolta decisiva nella letteratura geografica sull'Asia" (641),³ ma ha anche alla base l'idea del manuale di mercatura. Egli osserva che il Veneziano non avrebbe potuto fare diversamente:

Marco Polo ha ordinato le sue esperienze di viaggio secondo la struttura del prontuario di tecnica commerciale non col deliberato proposito di comporne uno con fini pratici veri e propri, ma perché era la forma nella quale un mercante era abituato a veder rappresentato il mondo. (643)

Più studiosi si sono già soffermati a considerare quanto sia rilevante, ai fini della definizione della veste che deve assumere un testo, l'influsso dell'ambiente che *commissiona* la trascrizione ("a Venezia queste composizioni nella seconda metà del Duecento *erano* già largamente diffuse" [643]). Secondo il Tucci si deve invece evitare di fissare l'immagine del testo secondo un "tipo professionale e sociologico"; esso va inquadrato nell'"ambiente mercantile veneziano al quale appartiene e alla cui luce va interpretato" (643). Nonostante la rielaborazione di Rustichello, nel *Milione* si conserva la struttura del manuale di mercatura che attribuisce "un ordine sistematico all'esposizione" (654), perché in tal modo il testo si presta ad accogliere tutta una vasta gamma di notizie. Il *vero* viene fuso con le "tradizioni fantastiche inveterate" che "avevano l'ufficio di avvalorare la narrazione", sicché dal racconto si ricava "una credibilità maggiore di quella che poteva spirare da una verità sovvertitrice" (658).

Se il testo poliano è stato condizionato dall'aspetto mercantile, senza comunque indirizzarsi esclusivamente ad un determinato gruppo di lettori, la Bertolucci Pizzorusso insiste invece sulla "mancanza di mediazione di un genere letterario ben definito", il che determina la "problematica fisionomia linguistica originaria" dell'opera (*Enunciazione* 5). Il testo poliano, prosegue la studiosa, viene indicato come *livre* per più di cinquanta volte e col titolo *Divisament dou monde* "di tipo . . . 'oggettivale' . . . [L'autore] intende inserirlo nel genere già tradizionale del trattato enciclopedico piuttosto che in quello dei ricordi personali o della relazione di viaggio" (10) in cui si sarebbero narrate piuttosto le vicende particolari del protagonista. Commentando le ipotesi del Borlandi, la Bertolucci Pizzorusso osserva che se si considera il francese "parlato" di Marco e quello "della *scripta* romanzesca" di Rustichello, si nota che varie esigenze vengono conciliate, e si ha una convergenza di vari generi "proprio in vista di quel pubblico universale individuato e apostrofato dal *vos* di apertura" (14). Non è possibile, quindi, delimitare la "destinazione dell'opera alla ristretta cerchia mercantile" (14), come il Borlandi aveva proposto.

La sistemazione di genere per il testo poliano non è impresa facile, ma già nell'esordio ci si trova davanti ad un modello di prosa narrativa e enciclopedica, di stampo medievale,⁴ in cui si mette in rilievo

la sproporzione tra la scarsità delle garanzie offerte e l'esigenza di veridicità di un testo a carattere referenziale di autore sconosciuto. Data la difficoltà della verifica dei contenuti, non resta che puntare sull'attendibilità del responsabile ed assicurarsi così la fiducia del destinatario. (20)

Nel prologo viene tracciata la figura morale di Marco Polo e quei capitoli vengono a rappresentare "l'atto autobiografico" come atto di autenticazione; tale prologo connota seppur in grado ridotto la descrizione poliana e "accoglie solo i materiali funzionalizzabili" (21) al fine del convincimento e della persuasione.

Nel *libro della descrizione del mondo* si possono identificare vari livelli: il primo è quello del discorso con l'uso del "presente cosiddetto atemporale della descrizione geo-etnografica", mentre il secondo "si avvale delle modalità narrative temporali propriamente del passato . . . sul quale si dispongono la 'storia' e . . . diversi elementi narrativi (accenni a situazioni politiche precedenti, aneddoti storici e leggendari, episodi vari e novelle)"; gradualmente, si arriva ad "un tempo psicologico che tende a confondere le due diverse cronologie della 'storia' e del 'discorso'" (23-24). La complessità della questione viene quindi rappresentata dalla compresenza di due sistemi: "quello della biografia (in cui l'io del 'discorso' è diverso da quello della 'storia') e quello dell'autobiografia (in cui essi coincidono)" (29).

Dall'archivio della memoria l'elaboratore del libro ha dovuto scegliere "l'ordinamento e la distribuzione del materiale memoriale che lo costituisce" (30). Quel materiale concernente l'esotico non viene inserito integralmente

per l'aspetto superficiale dell'eccessiva diversità di certi costumi; si sceglie piuttosto in base all'utilità e ne risulta l'"attivazione del ruolo del narratario nella scelta e nel taglio del materiale da testualizzare" (31). Un criterio di utilità si formalizza nella "preoccupazione di smentire credenze false e dannose presupposte nel narratario" (32), come nel caso della salamandra, dell'unicorno, delle scimmie imbalsamate, dei grifoni e via dicendo. Si procede, quindi, con "la decisione di legare la 'descrizione del mondo' allo schema dell'itinerario" (35) che non deve seguire un determinato ordine perché viene svolto ad esperienza compiuta. Vengono raggruppate schede da manuale di mercatura, frutto di segmentazione, affinché "ad ogni unità testuale corrisponda una stazione del viaggio: si ha così la mappa del mondo, in figura di atlante ragionato" (37). Nel libro-atlante ogni unità testuale si apre con il nome della precedente: l'assenza di tale enunciazione è "indizio di una variazione di genere del contesto nelle direzioni della 'storia' o della 'novella' . . . , della descrizione di battaglie, della trattatistica in senso proprio . . . che si realizzano in *enclaves* di vario tipo" (37-38) le quali superano generalmente l'unità media e si protraggono per vari capitoli. Secondo la Bertolucci Pizzorusso, "la novella, la descrizione nella 'descrizione', la monografia non sono altro che soste o meglio tappe più rilassate e confortevoli dei viaggiatori"; vi si configura una struttura che "presiede al sistema compositivo dell'opera come trattato enciclopedico". La struttura libresca che si sta descrivendo è frutto della

esigenza propria del dettato letterario di autoorganizzarsi per argomenti, secondo principi di logica interna, formali e/o funzionali che siano, liberi comunque da obblighi verso una linea strutturante esterna, referenziale, quale è quella che lega la relazione di viaggio all'itinerario reale. L'indice del libro infatti non ne rappresenta soltanto la topografia. (38)

Nella terza sezione, secondo la suddivisione inaugurata dal domenicano Francesco Pipino da Bologna, traduttore trecentesco del libro poliano, all'interno dell'opera sono inseriti altri testi: il libro sull'India, l'*excursus* sul Giappone, il trattato sul Gran Cane, la trattazione dei Tartari che nell'insieme "dimostrano la possibilità di una sovrapposizione dell'enciclopedia all'itinerario" (41). Il libro nel *libro* attorno al Gran Cane "modifica i rapporti tra la narrazione e lo schema referenziale che la subordina" in quanto la prosa tipicamente rustichelliana dimostra "una perfetta rispondenza dell'enunciato ad un modello standardizzato e lucido" (42). Nel saggio della Bertolucci Pizzorusso si ha il primo tentativo di lettura del libro di Marco Polo che superi i canoni della critica testuale. La studiosa è andata oltre l'ortodossia che ha caratterizzato la storiografia poliana precedente, per arrivare ad una lettura che tiene conto delle teorie critiche letterarie più avanzate.

A tale proposito di particolare interesse risulta il saggio di Antonio Carile che affronta il tema dei criteri scelti dal Veneziano per l'esposizione dell'ambiente. La questione circa la collaborazione tra Marco Polo e Rustichello

non può non essere menzionata perché il contributo dell'estensore "configura emblematicamente e quasi materializza il rapporto dell'autore con il pubblico cui *Le divisament dou monde* è rivolto": la tradizione testuale, la fortuna del libro che ne derivò costituiscono "uno degli esempi più significativi dell'interazione fra autore e destinatari del testo" (19). L'indagine del Carile ricalca le tesi formulate precedentemente e mette in rilievo formule—soffermandosi sui resoconti, le cronache, il romanzo, il manuale di mercatura—senza comunque nessun tentativo di raggruppamento enciclopedico.

Pierre-Yves Badel riprende nel suo saggio le tesi della Bertolucci Pizzorosso, tenendo in considerazione soprattutto le meraviglie, le cui fonti vanno cercate nella storia e nella geografia medievali. La narrativa dell'opera segue due tematiche: una personale—quasi autobiografica nel caso dei racconti del viaggio del padre e dello zio di Marco Polo, e del loro secondo viaggio con Marco—e l'altra collettiva. La prima è rappresentata dai diciannove brevi capitoli iniziali che costituiscono un libro "hors livre" da cui si apprende che l'autore "ressortit à un autre genre littéraire" (9). La tematica della storia collettiva si manifesta dove "la merveille a parfois le caractère d'une anecdote, d'un miracle, du récit des batailles qui mirent aux prises les Tartares" (10): è ovvio che qui l'autore ha presente dei modelli letterari che si rifanno all'agiografia, al romanzo e all'epica. Il Badel conclude che

la *Description du Monde* n'est pas un récit de voyage, elle appartient à un genre typé, celui des compilations de notices géographiques qui constituent le tout ou une partie d'ouvrages dérivant de l'*Histoire naturelle* de Plin. (10)

Lo studioso francese non mette in discussione le notizie redatte da Marco Polo, ma si sofferma sulla meraviglia che è "une de ses notations [qui] s'amplifie en une digression narrative ou descriptive". Il Badel prosegue affermando che, sebbene ciò sembri paradossale, "la merveille est un *topos* de l'ouvrage ethnographique" e assegna credibilità alle descrizioni perché essa è "le réel de l'autre" (11).

Svolgendo un'analisi della dinamica del meraviglioso, il Badel ha assegnato una nuova prospettiva al legame esistente tra il meraviglioso, l'opera poliana e l'enciclopedia. Al tempo stesso lo studioso francese ha dimostrato che con il distacco del Veneziano dai racconti popolari e leggendari si esce dalla sfera dell'enciclopedia tradizionale per inoltrarsi nell'enciclopedia come fonte di notizie verificate tramite l'esperienza diretta. Questa è la premessa a quanto affermato da Marcello Ciccuto: Marco Polo ha redatto la propria opera forse perché era munito dell'esperienza diretta che il monaco Cosma Indicopleuste affermava fosse di primaria importanza per "dissipare la retorica intellettuale, vera e unica responsabile della circolazione di leggende fantastiche sulle zone meno conosciute della terra" (*Introduzione* 13). Successivamente il Ciccuto si sofferma sui pellegrinaggi in Terrasanta ("che non ebbero . . . per la maggior parte il conforto della relazione scritta" [13]), sulle cosiddette relazioni di viaggio degli Arabi Mas'oudi e Idrisi, sui rac-

conti delle crociate, sul *Giornale di viaggio* della monaca Eteria, e sottolinea che la "compenetrazione di cronaca, memoria e dato religioso-letterario è un tratto usuale per testi di questo genere" (14), anche se in essi la fantasia viene talvolta a supplire alla scarsa disponibilità di dati.

Il mito dell'Oriente, "consegnato al grosso pubblico dal ciclo romanzesco delle Storie di Alessandro" (16), si espande per tutto l'Occidente e viene ripreso nel *Milione*, con l'aspetto di un prontuario mercantile. Al tempo stesso il Ciccuto sottolinea che il libro non è un "rigido accumulo di notazioni analitiche sulla realtà economica dell'Asia" (33) data la collaborazione tra Marco Polo "computista" e Rustichello "colto scrivente" (32). L'esperienza diretta viene concretizzata nel *Milione* mediante un equilibrio tra realismo e tradizione, e la struttura enciclopedica viene a rappresentare il "paradigma della mentalità medievale" (34).

Giorgio Manganelli, autore che predilige quella letteratura che possa determinare "l'elaborazione della sua stessa poetica" ("Marco Polo" 163), e critico che rielabora la "coscienza del carattere di 'infermità', di 'anomalia', di faticosa 'magia' proprio della letteratura" (Ferroni 10057), ovviamente imposta la sua lettura del *Milione* in una diversa prospettiva: "l'itinerario di Marco Polo è una *istoria*, una invenzione veridica ma tutta mentale di qualcosa che esiste non perché è sperimentabile, ma perché è raccontabile e materia di ricordo". Nel *Milione* Marco Polo non fa trasparire l'eccitazione del narratore ma "la pazienza di qualcuno che è intento a disporre il regesto di un mondo" ("Marco Polo" 163) e pertanto nasce un libro di innumerevoli tracce, indizi, allusioni invitanti.

Le molteplici sensazioni che possono stimolare il lettore a seguire svariati itinerari—in quel labirinto in cui ad ogni angolo si nasconde una sorpresa—è paragonabile alla serie di trasformazioni, alle edizioni e alle traduzioni che ha avuto l'opera stessa. Come giustamente scrive il Manganelli, "questo libro infinitamente letto, tradotto in tutte le lingue possibili, tradotto sempre da altre traduzioni, si è rifiutato di esistere nell'originale" ("Marco Polo" 164) e divenne frutto di varie possibilità "di favola, di fantasia, qualcosa che esiste solo nelle innumerevoli varianti, di cui non è lecito tentare una edizione definitiva" ("Marco Polo" 165): e in tal modo viene riconosciuta la struttura labirintica dell'opera poliana.

Il Manganelli tende a mettere in rilievo il carattere fantastico di tutta la letteratura, anche di quella solitamente considerata realistica, e a darle la dimensione di congegno artificiale, di giocattolo meccanico (Ferroni 10059). Essa

ambisce a partorire il libro onnicomprensivo; un libro capace di generare infiniti libri, capitoli ingegnosamente solidali, classificazione e descrizione di ciò che non esiste. ("Letteratura" 50)

L'Asia di Marco Polo, prima di essere descritta, "ha voluto essere uccisa" ("Marco Polo" 163): per Manganelli è infatti la morte che motiva la scom-

parsa del libro che "voleva 'morire', perché . . . doveva moltiplicarsi in innumerevoli testi 'quasi' esatti" che avrebbero generato "libri fatti per il lettore, per il copista, per il traduttore" ("Marco Polo" 164).

Egli mette sullo stesso piano i ruoli del viaggiatore e del lettore perché ambedue devono "attraversare segni, immergersi in volumi fitti e brulicanti, popolati di scritture mobili, di disegni dotati di respiro": anche il mondo "è un immenso libro, che il lettore percorre riconoscendovi incastri, sovrimpressioni, spostamenti di segni, artifici" (Ferroni 10079). Secondo Manganelli il lettore del *Milione* ha la sensazione che il libro gli stia continuamente sfuggendo di mano, perché "è un libro irrequieto e instabile, un libro errabondo come fosse favola, sebbene sia fedele trascrizione di una vita impossibile ma reale" ("Marco Polo" 165).

L'uccisione del libro va attribuita a Rustico che "tentò di adulterare, di insinuare la favola in quel libro geniale ma ignaro di astuzia" ("Marco Polo" 166). Allora il *Milione* preferì "dissolversi in innumerevoli falsi quasi veri" ("Marco Polo" 166). Verso la fine del *Milione*, Rustico riuscì ad inserire "qualche frase del suo repertorio" ("Marco Polo" 167) e l'opera poliana "venne letta come nuova favola . . . favola tanto nuova, da non lasciar fiato alle favole antiche" ("Marco Polo" 169).

Il fascino del viaggio-lettura si esplicita, come scrive il Ferroni,

nel fatto che essa [la condizione del viaggiatore lettore] non permette mai una identificazione totale col testo, lasciando un margine di non conosciuto, di non riducibile ai metri e ai metodi del lettore, per quanto perfezionati e attenti possano essere. (10079)

E così, come sottolinea il Manganelli, il *Milione* non può mai essere collocato entro una tradizione ben determinata: "questa rinuncia stilistica restituisce all'autore, al viaggiatore le sue dimensioni casualmente e definitivamente grandiose" ("Marco Polo" 169), quindi il libro *morto* è "un libro perduto da sempre e da sempre con noi" ("Marco Polo" 173).

L'operazione letteraria svolta da Marco Polo viene analizzata attentamente nell'opera manganelliana: il *Milione* viene in tal modo a configurarsi nell'ambito della letteratura *fantastica* oggetto dell'indagine dello scrittore come un universo impossibile ma compatto, organizzato e irrefutabilmente argomentato ("Letteratura" 45-46). Si potrebbero avanzare ipotesi sui capitoli che occorre sollevare come "le botole delle parole, per scoprire altre botole" e arrivare al "palinsesto universale". Il lettore deve farsi "talpa, rettile, formicaleone, e scovare tane, scavare cunicoli, finché tutta la creazione sia un prezioso e fragile termitaio di parole" ("Letteratura" 49). La metafora del vaso di Pandora, applicabile alle parole, alle suddivisioni, va pure riportata al metro e al metodo letterario utilizzato dall'autore/estensore; quindi detta pluridimensione identifica il *Milione* stesso come elemento fantastico.

Secondo Umberto Eco l'opera poliana va inserita "in una serie di racconti enciclopedici" (157) e, giacché quella tradizione si basa su opere scritte a tavolino, senza che l'autore abbia vissuto le avventure descritte, si potrebbe

affermare che “il libro di Marco Polo anticipa un genere” (157). Infatti il Veneziano è piuttosto redattore di un *reportage*, il che comunque dimostra che Marco era stato influenzato dalla “cultura delle enciclopedie medievali” le cui informazioni provenivano spesso “per lunghi tragitti storici, dal leggendario orientale” (159). In fin dei conti Marco “è uomo del suo tempo e non riesce a sottrarsi all’influenza di quei libri—magari non letti—che gli insegnano cosa dovrebbe vedere” (159). Anche se nel *Milione* mancano l’allegoria e i moralismi, aspetti tipici di altre enciclopedie medievali, i contemporanei di Marco Polo leggevano il libro con gli stessi criteri adottati per i suoi “predecessori fantasiosi” (165).

Nella recente introduzione di Cesare Segre all’edizione a cura di Gabriella Ronchi, a Marco Polo “viaggiatore e avvezzo a resoconti amministrativi e dispacci diplomatici” (xi) viene categoricamente riconosciuto il ruolo di autore, “proprio perché alla sua autorità (autore-fonte e testimone attendibile) si fa appello spesso, nel libro” (xii). Quindi ne risulta un Marco Polo che “si fa avanti e pare esibisca il libro dei conti che ha avuto occasione di compilare” (xiii). Dopo aver delegato a Rustichello la stesura “e l’oggettivazione nel libro (messaggio reso autonomo dal destinatore), Marco Polo si presenta, persona dentro al libro, viaggiatore precedente il resoconto del viaggio e fideiussore della sua verità” (xiii). A ciò fa seguito una compilazione di notizie apprese per esperienza diretta e di altre tolte da “testi scritti” che l’autore “aveva letto per prepararsi al viaggio o per confrontarli con quanto vedeva con i suoi occhi” (xiv). Le pagine dei libri che, secondo Segre, “l’avevano incitato e preparato” assegnano un carattere di legittimità alla “fiaba del suo viaggio”, mentre la fusione di fonti autentiche e possibili e della componente letteraria aggiunta da Rustichello è stata saturata “alternativamente nella pragmatica della fruizione”; Marco “dispenserà secondo i casi le illeccebre del meraviglioso e i preziosi suggerimenti di un grande viaggiatore ad altri che ne seguiranno le orme”, facendo nascere quella tradizione del *Milione* caratterizzata da “una inesauribile attività rielaborativa, che ogni volta dà un tono diverso alla voce riferita da Rustichello” (xv).

Le lingue in cui l’opera poliana fu tradotta ne dimostrano la notevole fortuna. Infatti, per diffonderla più rapidamente, i traduttori e i copisti la volsero “nella lingua ritenuta più efficace per la sua ulteriore propagazione”, vale a dire il latino per missionari e scienziati, “le lingue volgari e i dialetti per commercianti e viaggiatori, ma anche per un consumo voluttuario, da libro di evasione”; e altre stesure che accentuano vari “aspetti (documentario, storico-geografico, antropologico, diaristico, fantastico) che già vi sono presenti” (xvii).

Sia per il titolo che per la struttura, il *Milione* si inserisce nel genere del trattato geografico che, a detta di Segre, si rifà alla nobile tradizione dell’enciclopedia. Il trattato geografico, precedentemente basato su materiali ricavati da altri libri e intriso di notizie fantasiose, viene ravvivato dal Veneziano il quale “si collega, differenziandosene, con i vari ‘romanzi’ d’Alessandro”;

anch'egli si occupa di *mirabilia*, "non però come i produttori di letteratura pseudoscientifica", gli autori di enciclopedie, "bensì come colui che, entrato in dimensioni già in sé eccezionali, misura ogni tanto gli scarti, anche nelle credenze e nelle usanze, rispetto alle norme del mondo a lui noto" (xxii).

La classificazione di trattato geografico è stata assimilata da Segre con quella dell'enciclopedia perché "il trattato geografico funge da contenitore molto pratico per tipi di testi alquanto vari" (xxiii): storia, *exemplum*, racconto agiografico, racconti di carattere novellistico e via dicendo. "È chiara la segnaletica per questo programma di moltiplicazione dei generi" (xxiv) che conduce alla varietà stilistica rappresentata dai dialoghi, dalle descrizioni e dalla nota cavalleresca segnata da Rustichello. Lo studioso conclude:

Forse si potrebbe spiegare con motivi storico-culturali la scelta del genere *trattato*, rispetto a una possibile narrazione in forma personale del viaggio e del soggiorno nell'impero gengiskhanide. La scelta non è comunque indenne da interessanti contraddizioni. Autobiografici sono infatti i primi 18 capitoli. (xxiv-xxv)

Non c'è alcun dubbio circa l'identità letteraria del libro di Marco Polo: "è un libro di geografia, non è un libro di avventure" ("Marco Polo" 15), ma Segre rileva che l'opera poliana, munita di illustrazioni, veniva solitamente intitolata *Livre des Merveilles* e faceva parte di raccolte di testi sull'Oriente ("Marco delle meraviglie" 95). È ovvio che quelle raccolte fantasiose e fantastiche (quali il ms. fr. 1116 della Bibliothèque Nationale di Parigi) venivano lette come libri di avventure, e così ci si può rifare alla teoria secondo cui il genere dell'opera va determinato in relazione al manoscritto, alla traduzione e all'ambiente; infatti all'inizio del XV secolo, quando fu copiato quel manoscritto, rientrano in circolazione quelle "fantasie sull'Oriente" che non avrebbero più avuto ragion d'essere dopo l'apparizione del libro del Veneziano ("Marco Polo" 19).

Da quanto affermato da Segre, si deduce che il *Milione* è soggetto a spostamenti e cambiamenti di genere a seconda del tipo di lettore, il che implica che non è possibile suggerire una collocazione definitiva dell'opera perché con tale tentativo si imporrebbero limiti alla fruizione del testo. Segre ha forse affrontato in modo leggermente diverso la questione facendo uso delle categorie del trattato geografico e dell'enciclopedia come se fossero distinte l'una dall'altra, ma, al tempo stesso, ha sottolineato quanto fosse significativa la presenza dell'opera poliana nelle raccolte meraviglioso-fantastiche. Il libro di Marco Polo risulta così onnipresente nella letteratura di tutti e plasmabile secondo gli interessi dei lettori.

Dal canto suo lo storico francese Jacques Heers afferma che l'opera poliana è un "ouvrage encyclopédique qui se propose essentiellement une description de l'Asie"; si tratta tuttavia di un caso "indéchiffrable" e "vouloir, par habitude, faire du *Devisement dou monde* un récit de voyage est manifestement une erreur" (125-26). Il testo non può essere definito itinerario perché si presenta "dans le plus complet désordre géographique" (130), ma si dovrebbe

classificare piuttosto come “recueil de curiosités” (132) che pullula di “descriptions géographiques, analyses économiques, tableaux de géopolitique” (134) con procedimenti espositivi “toujours les mêmes, propres aux conteurs, aux écrivains de cour, où le mot ‘conter’ revient à chaque occasion” (133), il che non esclude che l’opera abbia “la trame . . . d’un traité didactique” (135). La fortuna del testo si deve quindi ricondurre alle “cohabitations qui semblent indiquer une large diffusion du livre” (136). Heers ha messo in rilievo l’apporto del lettore: l’autore o, in sua vece, lo scriba, ha sempre avuto ben presente il destinatario dell’opera.

Tutte le caratteristiche relative alla letteratura di viaggi e di scoperte, “composta di generi e sottogeneri” (687), sono secondo Cardona “già in qualche modo sussunte in un testo di straordinaria fortuna, *Le divisament dou monde*” (690). La confluenza di elementi provenienti da varie tradizioni dimostra che l’autore intendeva essere quanto più possibile esauriente, il che allontana l’opera poliana dalla relazione di memorie personali e la avvicina al trattato geografico. In conclusione il Cardona rivolge un invito agli autori di storie della letteratura affinché essi accolgano la letteratura di viaggi, un genere dalla tipologia variatissima assai diffusa in tutta Europa.

Nell’introduzione della più recente edizione del *Milione*—titolo veramente emblematico “perché svariate sono le possibili ‘chiavi di lettura’” (viii)—Ruggiero M. Ruggieri mette in evidenza lo stretto nesso intercorrente tra l’opera poliana e il romanzo cavalleresco. In questa prospettiva (e numerosi sono stati nella storia della critica del libro i tentativi di paragone tra le opere originali di Rustichello e quella poliana) lo studioso si sofferma in particolare sui punti in comune tra il *Milione* e il *Morgante*. Tale prospettiva

che nulla intende detrarre alla realtà dei fatti e alla vissuta quotidianità della cronaca, ben si addice all’atmosfera avventurosa e “meravigliosa” del tessuto narrativo, il quale così—forse grazie all’interessata collaborazione dell’amanuense coautore Rustichello—viene improntata, in più di un episodio, ad un ‘umanesimo cavalleresco’ . . . allargantesi a contorni e contenuti euro-asiatici. Non per nulla uno dei versanti—quello europeo—offre termini di confronto e verifiche che si chiamano *Chanson de Roland* e *Morgante*, *Intelligenza* e *Fatti de Spagna*, *Orlando Innamorato* e *Orlando Furioso*. (viii-ix)

Se si può stabilire un parallelo tra il *Milione* e le “cronache mongoliche” (il Ruggieri denomina in tal modo le opere dei Francescani che trattano di quella parte dell’Asia), risulterà chiaro che in esse “il rapporto tra la realtà, il meraviglioso e l’invenzione è di volta in volta diverso, diversamente dosato e diversamente interpretabile” (6), esattamente come avviene per il *Milione* che è interpretabile a più livelli. In tutte queste opere l’essenza, secondo il Ruggieri, deve essere ricondotta al “racconto dove l’elemento stupefacente o miracolistico, il *thrilling* e l’avventura, coesistono, senza dislivelli stilistici o narrativi, con episodi . . . , notizie, ricordi e fatti per la prima volta accertati e descritti” (7).

Nell'ambito della letteratura romanza il genere odepórico andava affermandosi e definendosi; ecco perché—in un tardo momento—il *Milione* e il *Morgante*, collocabili “in due ben distinti settori della produzione letteraria: da un lato il racconto ‘storico’ . . . e dall’altro la finzione poetica”, sono partecipi “di entrambi i ‘generi’, soprattutto quando svolgono la tematica . . . dell’*umanesimo cavalleresco*”, vale a dire quella tematica in cui “si compenetrano . . . la lotta antisaracena e la graduale rivelazione (più o meno immaginosa e deformata) del mondo asiatico al mondo europeo” (12).

Nel *Morgante* il Ruggieri nota una “misteriosa e sottile (anche se talvolta nebulosa) atmosfera euro-asiatica” che è riconducibile alla realtà poliana: va riconosciuta al Pulci, “collezionista di vocaboli nuovi e strani, l’abilità di renderli evocatori e rivelatori di personaggi e paesi esotici, emergenti a tratti, e come d’incanto, da una realtà complessa e composita, lontana e indeterminata” (23). Detta realtà è di puro stampo umanistico cavalleresco, di battaglie, di scontri, “di tenzoni armate . . . tra interi popoli e singoli guerrieri, e in particolare tra cristiani e saraceni” (23–24). La maggior validità del discorso del Ruggieri si deve, decisamente, al parallelo “tra cristiani e saraceni da un lato . . . e tra mongoli e saraceni dall’altro” perché, e siamo d’accordo su questo, “equivale . . . ad una compenetrazione tra mondo europeo e mondo asiatico” (25).

Quel Riccardo Massano che doveva riprendere il lavoro iniziato dal Benedetto (cfr. Colesanti 2876) è autore di un profilo critico in cui Marco Polo viene definito “autentico scrittore . . . che impone la sigla della sua personalità anzitutto nella struttura del libro”, dettato da una “memoria di un’esperienza vissuta e indimenticabile, divenuta un tutt’uno con la sua personalità” (490–91). Quest’opera “divulgata e riassunta ed epilogata” è stata “anche declassata a guida pratica di informazione ‘mercantile’” (491), nonostante fosse stata destinata al mondo dei dotti, come dimostra l’impostazione

tutta oggettiva e reale e scientifica—almeno nel senso medievale per cui scienza e arte ancora coincidevano—configurandosi in una serie successiva di ‘quadri’ che mirano a rivelare concretamente, pur con tutta la vaghezza che quei *loci* ancora mantenevano nei fantasiosi mappamondi medievali, le *novità* e le *meraviglie* incontrate o comunque apprese entro quel mondo d’Asia, che l’immaginazione contemporanea popolava di mostri e di portentosi. (492)

Il *Milione*—in cui si intravede l’elenco meccanico, la fissità delle formule e delle rubriche—“fa anche troppo sentire il limite di una stilizzazione compilatoria, meramente letteraria” dovuta sicuramente a Rustichello, a cui comunque si deve la forza di suggestione che ancora perdura ai nostri giorni.

Nel profilo tracciato dal Massano non si trova una presa di posizione ben chiara: pare che lo studioso non si sia voluto avventurare oltre i giudizi già noti. Il Ciccuto invece mette in evidenza la difficoltà di lettura relativa anche ad altre relazioni di viaggio, che hanno subito:

sotto l’ideale crociato un processo di trans-codificazione anche profondo, che non

poco ha contribuito del resto a incrementare le difficoltà già proprie a un 'genere letterario' in sede di definizione tecnica e di collocazione storica. (Crocata 221)

Il *Milione* non è stata l'unica opera odepórica sottoposta a cambiamenti stilistici e fors'anche contenutistici; lo stesso vale per altri testi manomessi da "copisti per passione e interpolatori pronti a deviare la significazione originaria del testo sui terreni della più tradizionale narrativa fantastica" (224). Nel caso di Marco Polo si ha l'aggiunta dell'intervento ordinatore di Rustichello che porta a un "prodotto eccezionale di un genere ibrido, a metà strada fra il trattato di mercatura e il compendio enciclopedico" (228). Nonostante non si conosca la veste originaria stilistica letteraria del testo poliano, è stato già comprovato che il numero delle edizioni manoscritte attesta la molteplicità delle letture compiute. Il libro di Marco Polo non va incasellato in un determinato gruppo; esso non appartiene ad una sola tradizione, ma costituisce un genere a sé stante. I due generi accennati dal Ciccuto inoltre comprendono una moltitudine di sottogeneri che definisce appieno l'essenza del *Milione*.

Con l'edizione del 1928 e i successivi studi benedettiani si è arrivati a una coesione testuale che ha incitato studiosi a intraprendere nuove indagini. Si vede che il libro di Marco Polo ha continuato ad essere uno dei più validi testi della letteratura di viaggi di ogni tempo e che, quantunque numerosi siano stati i tentativi in tal senso, non si è giunti finora a un accordo assoluto circa i generi letterari cui collegarlo. Svariate sono state le ipotesi—enciclopedia, trattato geografico, manuale di mercatura e via dicendo—ma come siamo venuti esponendo, l'opera poliana non va rinchiusa in nessuno in particolare; in essa si vede piuttosto l'accavallamento di generi ben diversi derivante dall'opera di manomissione svolta da chissà quanti intermediari, perché l'aspetto del libro non è stato definito e imposto soltanto dagli scribi, ma anche dai fruitori che a loro volta indussero i copisti a soddisfare i gusti degli utenti e del mercato.

Brock University

NOTE

1 Cfr. Segre, "Marco Polo: filologia".

2 Si veda inoltre Ruggieri, "Nota introduttiva" ix.

3 Dello stesso Tucci si confrontino pure "Marco Polo" e "Mercanti veneziani".

4 Todorov, citato dalla Bertolucci Pizzorusso ("Enunciazione" 19), scrive: "Au début et à la fin de chaque chapitre nous voyons apparaître ce sujet [le conte] . . ." (150).

OPERE CITATE

Almagià, Roberto. *La figura e l'opera di Marco Polo secondo recenti studi*. Roma: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1938.

———. "A proposito di recenti studi su Marco Polo e i suoi viaggi". *Rivista geografica italiana* 62.2 (1955): 81-100.

- Badel, Pierre-Yves. "Lire la merveille selon Marco Polo". *Revue des sciences humaines* 4.183 (1981): 6-16.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria. "Enunciazione e produzione del testo nel *Milione*". *Studi medio-latini e volgari* 25 (1977): 5-43.
- . "Prefazione". In Marco Polo. *Milione. Versione toscana del Trecento*. Milano: Adelphi, 1982. Seconda edizione. ix-xxi.
- Borlandi, Franco. "Alle origini del libro di Marco Polo". In *Studi in onore di Amintore Fanfani*. Vol. 2. Milano: A. Giuffr , 1962. 105-147.
- Camesasca, Ettore. "Introduzione". In Marco Polo. *Il Milione*. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1955. 5-32.
- Cardona, Giorgio R. "I viaggi e le scoperte". In *Letteratura italiana*. Ed. Alberto Asor Rosa. Vol. 5. *Le Questioni*. Torino: Einaudi, 1986. 687-716.
- Carile, Antonio. "Territorio e ambiente nel *Divisament dou Monde* di Marco Polo". *Studi veneziani* 1 (1977): 13-36.
- Ciccuto, Marcello. "La crociata immaginaria di Marco Polo". *Italianistica* 16.2 (1987): 221-33.
- . "Introduzione". In Marco Polo. *Il Milione*. Milano: Rizzoli, 1981. 11-45.
- Colesanti, Massimo. "Luigi Foscolo Benedetto". In *Letteratura italiana. I critici*. Ed. Gianni Grana. Vol. 4. Milano: Marzorati, 1970. 2865-92.
- Contini, Gianfranco. "Quando Marco Polo scopriva la Cina". *Repubblica* (20 aprile 1976).
- Eco, Umberto. "Accidenti che giornalista!". *L'Espresso* 47 (28 novembre 1982): 154-65.
- Ferroni, Giulio. "Giorgio Manganelli". In *Letteratura italiana. Novecento. I contemporanei*. Ed. Gianni Grana. Vol. 10. Milano: Marzorati, 1979. 10057-81.
- Giani, Renato. "Prefazione". In Marco Polo. *Il Milione*. Roma: Carlo Colombo, 1954. v-lxxxiv.
- Heers, Jacques. "De Marco Polo   Christophe Colomb: comment lire le *Devisement dou monde*?". *Journal of Medieval History* 10.2 (1984): 125-43.
- Manganelli, Giorgio. "Letteratura fantastica". In *La letteratura come menzogna*. Milano: Feltrinelli, 1967. 44-50.
- . "Marco Polo". In *Angosce di stile*. Milano: Rizzoli, 1981. 162-73.
- Massano, Riccardo. "Marco Polo 1254-1324". In *Dizionario critico della letteratura italiana*. Diretto da Vittore Branca. Vol. 3. Torino: UTET, 1986. Seconda edizione. 489-94.
- Olschki, Leonardo. *L'Asia di Marco Polo*. Firenze: Sansoni, 1957.
- Quaglio, Antonio E. "Retorica, prosa e narrativa del Duecento". In *La letteratura italiana: Storia e testi*. Direttore Carlo Muscetta. *Il Duecento. Dalle Origini a Dante*. Vol. 1. Tomo 2. Bari: Laterza, 1970. 257-428.
- Roncaglia, Aurelio. "La letteratura franco-italiana". In *Storia della letteratura italiana*. Diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno. Vol. 2. *Il Trecento*. Milano: Garzanti, 1965. 727-59.
- Ruggieri, Ruggero M. "Introduzione". In Marco Polo. *Il Milione*. Firenze: Olschki, 1986. 3-99.
- . "Nota introduttiva". In Marco Polo. *Il Milione*. Firenze: Olschki, 1986. vii-xi.
- Scognamiglio, Gioacchino. "Saggio di bibliografia poliana". *L'Italia che scrive* 37.10 (1954): 143-48.
- Segre, Cesare. "Le forme e le tradizioni didattiche". In *Grundriss der romanischen Literatur des Mittelalters*. Ed. Hans Robert Jauss. Vol. 6. Tomo 1. *La littérature didactique, allegorique et satirique*. Heidelberg: Carl Winter Universit tsverlag, 1968. 58-145.
- . "Introduzione". In Marco Polo. *Milione. Le divisament dou monde. Il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*. Ed. Gabriella Ronchi. Milano: Mondadori, 1982. xi-xxix.
- . *Lingua, stile e societ . Studi sulla storia della prosa italiana*. Milano: Feltrinelli, 1963.
- . "Marco delle meraviglie". *FMR Mensile di Franco Maria Ricci* 14 (1983): 91-110.
- . "Marco Polo: filologia e industria culturale". In *Avventure del "Milione"*.

Parma: Edizioni Zara, 1983. 9-20.

Surdich, Francesco. "La più recente storiografia poliana". In *Storiografia e storia. Studi in onore di Eugenio Duprè Theseider*. Vol. 1. Roma: Bulzoni, 1974. 105-21.

Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Editions du Seuil, 1971.

Tucci, Ugo. "Marco Polo, mercante". In *Venezia e l'Oriente*. Ed. Lanfranco Lanciotti. Firenze: Olschki, 1987. 323-37.

_____. "Mercanti veneziani in Asia lungo l'itinerario poliano". In *Venezia e l'Oriente*. Ed. Lanfranco Lanciotti. Firenze: Olschki, 1987. 307-21.

_____. "I primi viaggiatori e l'opera di Marco Polo". In *Storia della cultura veneta*. Vol. 1. *Dalle Origini al Trecento*. Ed. Gianfranco Folena. Vicenza: Neri Pozza, 1976. 654-70.

The Court in the Work of Art: Patronage and Poetic Autonomy in the *Orlando Furioso*, Canto 42

Katherine Hoffman

In the last twenty years, critics have been turning away from a view of the *Orlando Furioso* as a lovely dream world which celebrates the chivalric ideals of the Renaissance court along with the mythic founders of the Este family of Ferrara,¹ and exploring instead, beneath the surface of celebration, a remarkably hard-headed analysis of these ideals which corresponds to Ariosto's checkered and sometimes anxious relationship with his patrons Cardinal Ippolito d'Este and Duke Alfonso I.² Both elements, the celebration and the analysis, are important, however—each in fact plays off of the other. The passage I will be discussing here, the description of the castle and fountain which occurs in Canto 42, is a good example of the way that the *Furioso* manages to combine ostensible celebration with a complex analysis of the patronage system in which Ariosto produced it.

The passage begins halfway through Canto 42, when the knight Rinaldo meets a man in the forest who offers him a place to stay for the night. He is led to a luxurious castle which is described in detail, especially an octagonal marble fountain in the central courtyard sculpted with what is clearly an allegory of poetry: each side has statues of a noblewoman standing on the shoulders of two poets who are singing her praises. These figures are labelled in accompanying scrolls as Ariosto's contemporaries, members of the social and literary circles in which he moved. The eighth side of the fountain, however, shows a single poet supporting a veiled lady, both unnamed. Yet they display the same attitudes of disdain and torment that we have become familiar with in the speaker's references to his own situation elsewhere in the poem. These references date from the speaker's first mention of his lady in the second stanza of Canto 1, in which he claims that his poetic success depends upon her doubtful kindness; they continue, and reach a climax in the astonishing sequence at the end of Canto 29, in which the speaker, having recounted the mad Orlando's pitiful treatment of Angelica's mare, bursts into bitter invective against women, who drive men to such madness—only to apologize at the beginning of the following canto for his own passionate lapse from reason. But he immediately turns things around again, attributing this lapse in turn to his own lady's cruelty:

Date la colpa alla nimica mia,

che mi fa star, ch'io non potrei star peggio,
 e mi fa dir quel di ch'io son poi gramo:
 sallo Idio, s'ella ha il torto; essa, s'io l'amo.

(30.3.5-8).³

The set of circumstances frozen in sculpture on the eighth side of the fountain repeats this familiar pattern; the lady

parea sdegnarsi che con umil canto
 ardisse lei lodar sì rozzo ingegno

(42.95.3-4)

At this point in the poem a brief reference is enough to invoke the speaker's participation in the frustrated desire that is the quintessential state of being in the *Furioso*.⁴

On each of the other seven sides of the fountain, an inscription identifies the pair of poets and the lady standing on their shoulders as a famous noblewoman of Ariosto's circle with two of the poets she patronizes. And although their surnames vary, they are in fact all daughters, sisters, and connections by marriage of Cardinal Ippolito and Duke Alfonso d'Este, Ariosto's patrons. The first one, Lucrezia Borgia, was Alfonso's second wife; Isabella and Beatrice d'Este, the Marquise of Mantua and the Duchess of Milan, were Alfonso's and Ippolito's full, legitimate sisters; Lucrezia Bentivoglio was their half-sister; Leonora della Rovere and Elisabetta Gonzaga were Isabella d'Este's daughter and sister-in-law; and Diana Sanseverino was Alfonso's and Ippolito's first cousin. All related to each other by blood or marriage ties with Este men, these women exemplify a web of Este influence radiating out from Alfonso I's generation over the princely courts of northern Italy. Through them we are reminded of the far-ranging power of the Estensi, power maintained through a male line of succession not only by obvious, military means but also through the manipulation of social institutions like matrimony.

In this context, we can see how audacious the speaker is in placing his own lady among these great ones, especially if we take her to represent the woman with whom Ariosto was long connected and eventually secretly married, Alessandra Benucci, who was not his patron but a Florentine bourgeoisie. The ladies on the other seven sides derive their social identity from the noblemen whose wives, daughters and sisters they are, and in that role they both inspire and patronize the poets. But the man who would determine the identity and status of the lady on the eighth side is the poet himself; he takes on the double role of both her servant and her would-be master. In other words, there are two contradictory comparisons here: a direct one between the poet of the *Furioso* and the other poets, as servants; but also an indirect one between the poet and the noble men who are lords and masters of the Este women.

This suggestion of social presumption on the poet-speaker's part extends to the other poets, to courtly poets in general, as well. Poetry is represented

here in Petrarchan terms, as a male poet's celebration of a lady's beauty and virtue. But the descriptions in the passage and in the scrolls that the poets are holding work against a clear delineation of social hierarchies, in spite of the ladies standing literally on top of the poets and the poets' properly subservient attitudes. The scrolls and descriptions do emphasize fame; but in every case, as in Petrarch, the fame of the poet keeps coming out of the account of the lady's, until it is not at all clear whether poets exist to praise ladies, or ladies exist to give poets the occasion for their famous verses.⁵

One hint of this inversion in the ostensible flow of power comes in the first, general description of the fountain, where we learn that the poets have taken care to sign their scrolls "in note non obscure" (42.82.6). But in the individual descriptions, the note of ambivalence becomes cumulatively insistent. The fame of Tebaldeo and Ercole Strozzi rivals that of their patroness Lucrezia Borgia: if she resembles her namesake the Roman Lucrezia in honesty, then they are compared to the mythic poets Linus and Orpheus. Castiglione and Aurelio, the eulogizers of Leonora della Rovere, are described as "ignoti allora, or sì famosi e degni" (42.87.4). Paleotti is compared to Apollo, and Marco Cavallo, in a grand simile, makes Ancona the site of a fount of poetry comparable to the Helicon on Parnassus. Finally, Beatrice d'Este's poets, Correggio and Bendedei, are said to have the power of making the Po stop flowing, like the tears of Phaeton's sisters turned to amber.

In this last reference there is an implication of hubris which might suggest an element of self-conscious parody in these grand comparisons. Phaeton's sisters, after all, were lamenting his death and literal downfall through excessive pride. The other comparisons which sprinkle the passage reinforce this note. Fame is described throughout in terms that mingle art with a particular kind of imperialistic pride: the classical mythology of art goes along with Roman imperial history in particular, and a concern for sheer geographical coverage that recalls imperial ambition generally. These terms apply equally to the ladies and their poets. Mantua reveres the ladies of its current ruling family, Elisabetta Gonzaga and Leonora della Rovere, as much as its native son Virgil, the imperial poet. Silvestri lends fame to his city Pesaro which goes "da l'Indo al Mauro, / e da l'austriane all'iperboree case" (42.89.2-3) and which outdoes its fame as the site of Roman imperial tribute collection from Gaul; poetic fame, in other words, eclipses military fame. Calcagnini spreads the name and glory of Diana Sanseverino, too, throughout the classical empires, "nel regno di Monese [Persia], in quel di Iuba [Mauretania], / in India e Spagna" (42.90.7-8). The total effect of the passage, therefore, is to superimpose a new mythology of imperial art in 16th-century Italy over the classical traditions of Greece and Rome.⁶ In the process, however, the poet subtly takes the place of the imperial conqueror; he is the active one, assuring the extent of his own fame along with his patron's, even as he shows the patrons eclipsing classical heroes. Thus, overall, we can see in the triangular arrangement of the sculptures the possibility of a double interpretation of the

poet-patron relationship: the poets, in the act of assuring their patrons' fame, actually control it. They may be, literally, beneath the ladies, but they also, again literally, support them in their heights of fame; they control the glory of those who economically and socially control them. Thus the power flows in two directions: outwardly, from the top down, but also, as the imagery of the passage shows, from the bottom up.

This analysis of poetry and patronage relationships, of course, is not new at this point in the *Furioso*. The fountain in Canto 42 looks back in particular to the famous allegory of poetry on the moon in Canto 35 (1-30), which links poetry and fame. In that passage, St. John's explanation to Astolfo provides an ambiguous interpretation of the relationship between patron and poet that is similar to the interpretation offered by the allegorical fountain in Canto 42. Time throws the names of the dead into the River Lethe, from which only some are rescued by various birds. Ravens, vultures, and daws represent typical courtiers or poetasters, and can only carry the names a little distance before dropping them back into the river. But the two white swans represent true poets, and they alone are able to rescue names and bring them to be enshrined in the temple of immortality. St. John makes a clear distinction between true poets and other sorts of courtiers (the swans as opposed to the other birds), and emphasizes the power that the poets have over their patrons' fame:

Oh bene accorti principi e discreti,
che seguite di Cesare l'empio,
e gli scrittor ve fate amici, donde
non avete a temer di Lete l'onde!

(35.22.5-8)

In stanza 23, St. John explains that true poets are as rare as the two swans both because "il ciel" has decided that only a few great rulers should be famous, and because many avaricious rulers let poetic genius go begging rather than patronizing it. The power runs in both directions. But in the following stanzas, St. John's speech more and more emphasizes the poet's power to create reality, to create history, by extolling those who are generous to him, culminating in the outrageous implication that the whole Gospel could be a literary fabrication created by John out of gratitude to his patron, Christ:

E sopra tutti gli altri [scrittori] io feci acquisto
che non mi può levar tempo né morte:
e ben convenne al mio lodato Cristo
rendermi guidardon di sì gran sorte.

(35.29.1-4)

Yet in stanza 30, St. John's wild, fiery glare as he says this turns into a serene, wise laugh, echoing the balance of stanza 23, and leaving a space, which has been filled ever since by great critical debate, for interpretation about how far to take the subversive implications.⁷ However we resolve the

question, the passage effectively raises the issue of poetry and patronage in a broad, indeed cosmic, context of ethics, history and theology. Canto 42 raises the issue again in order to explore the social dynamics of the poet-patron relationship.

The fountain, then, presents an allegory of the profession of poetry as a particular kind of social relationship in 16th-century Italy—a vision of Renaissance Italian society surging up in the middle of Rinaldo's fictional journey. But it is not only the figures on the fountain that are explicitly from the 16th century, the poem's prophetic future. The castle itself, lovingly described over five stanzas in all its ornamental splendor, is in fact recognizable as the Gonzaga ducal palace at Revere, which at the time of the *Furioso's* writing was newly built on the Po near Mantua.⁸ Ariosto's audience would certainly recognize it, one of the latest extravaganzas in an age of extravagant building. Its richness and ostentation add a physical weight to the vision of the dynastic future which has been prophesied since Canto 3.

The mysterious host, master of the castle, is another anachronism. He is, in one sense, just a minor character offering a typical romance diversion in Rinaldo's quest. But in stanza 73 the speaker observes that the castle is so splendid that "né a privato uom convenia tanta spesa" (8); in stanza 77, all these riches "mostran che non bastaro a tanta mole / di duo re insieme le ricchezze sole" (8–9). This description, emphasizing his excessive wealth and hinting that he may be more than a private citizen, recalls the terms in which historians such as Burckhardt (24–34) and Lauro Martines (219) have characterized the Renaissance Italian prince. The host thus seems to supply the figure of the male lord and patron that is only implied in the fountain's evocation of Renaissance social hierarchies. But just as the castle is not an Este palace, he remains unidentified, a generic host for a generic castle. The Este patron is never directly implicated.

Stepping back from the whole passage, we can see how it gives a concrete, visual representation of the 16th-century world in which the *Furioso* was produced—first on a general social level, then on the level of a particular house of the ruling elite, and finally on the level of this particular poem as a product of that society. That is, from the castle, which figures forth architecturally the power and wealth of Renaissance Italian culture, Rinaldo moves to the fountain, which summarizes the sociology of artistic production in the Este court as an example of patronage in that culture; and finally the eighth side of the fountain places the *Furioso* itself within this context, as the product of a particular poet in a particular social and personal situation. The castle and fountain thus give the future prophesied by Merlin in Canto 3 a direct reality in the world of the poem; at the same time they reinforce the *Furioso's* account of the Este dynasty's mythic past with a vision of its current fulfillment in Renaissance culture. Yet the insistent note of subversion throughout the passage suggests another, debunking point of view: that this connection between the present and a mythical past is a flatter-

ing illusion, a literary invention whose ultimate purpose is the poet's social advancement. By focusing on each role in the passage's evocation of the patronage relationship—patron, poet, and lady—in turn, we can perhaps see what these suggestions amount to—where Ariosto finally comes down on the moral questions he seems to raise here.

The careful indirection already noted in the way the passage presents the male lord and patron is strategically necessary, of course, because of the danger of offending him with an analysis of his role which too obviously questions the ideology by which he justifies his power. But although the lord in general, and Ippolito and Alfonso in particular, are notably absent from the passage, the power they wield and represent is omnipresent, forcefully implied by the whole courtly set-up, the grand castle, the rich ladies who are all Este women. This unseen but everywhere obvious presence is perhaps what accounts for the sense of deceptive appearances and watchfulness that pervades the whole passage. The castle's ornamental richness always looks deceiving:

sotto un arco poi s'entra, ove misture
di bel mosaico ingannan l'occhio molto.

(74.5-6)

Or it is hidden:

e oltr'a quel ch'appar, quanti agi sotto
la cava terra il mastro avea ridotto.

(76.7-8)

[C'erano] pitture e getti, e tant'altro lavoro
(ben che la notte agli occhi il più ne occulti).

(77.5-6)

Or it seems to watch whoever sees it: from the courtyard Rinaldo

vedeva, e parimente veduta era
da quattro parte de la casa altiera.

(78.7-8)

This elusive quality corresponds to the intangibility of the power relations between poets and the patron class, and by implication between women and men, to which the fountain gives a physical form; and its sinister aspect suggests serious consequences for resisting that power.

In contrast to the patron, the poet is represented directly in the passage, multiplied by fifteen on the fountain, and enacting the well-known relationship of supplicant to lady in the courtly love tradition of the Petrarchan sonnet. The first seven sides of Ariosto's fountain emphasize that social class provides an insurmountable barrier between poet and lady. But on the eighth side, it is the greatness of the lady's virtue and the insufficiency of the poet's talent (his "rozzo ingegno") that preclude equality and any fulfillment of his

desire; her awareness of this gap is expressed as disdain. She has the same unattainability as the other seven ladies, but it springs from a natural, not a social, difference; her virtue corresponds to their exalted social rank. But of course the perfect virtue of the seven noblewomen is taken for granted along with their social preeminence. By running together the ideas of natural virtue and social superiority, the fountain taken as a whole reinforces the aristocratic claim, familiar from pastoral literature, that the social hierarchy is natural and ordained. The poet is inspired by the natural moral superiority of the social elite he serves and celebrates. But by confining a completely natural moral superiority, unconnected with social preeminence, to only one side of the fountain, and precisely the side which refers to the *Furioso* itself, the passage also manages to make the distinction between moral and social superiority. It therefore leaves open the possibility of questioning the hierarchy it seems to promote; the inspiration of this particular poem may not have to do with the social superiority of its patrons at all. The poet's inspiration, the unattainable goal that keeps him writing, is presented here, then, with the same subtle undertones of inversion that we have noted throughout the passage.

But it goes further than that, for the eighth side of the fountain, though it does obviously refer to the *Furioso* itself, gives an incomplete version of it. The speaker participates in the frustrated or unattainable love which is the poem's major theme, exemplified notably by Orlando and Bradamante. But this way of summarizing the poem leaves out the war between the Christians and the pagans, the great deeds, the magical interventions, the destiny and providence which link the Este to their heroic Carolingian ancestors—in short, its whole epic dimension. Orlando's love-madness is a major, perhaps the major, event of the poem; but it is just as important for holding up decisive epic action as it is for representing a psychological truth about love.

Of course, for Ruggiero and Bradamante, the poem's dynastic heroes, fulfillment of their heart's desire and fulfillment of their epic destiny are one and the same. But throughout the poem, the speaker's completion of the story, which corresponds to the final union of Ruggiero and Bradamante, seems as endlessly deferred and as unattainable as does his much-desired union with his disdainful lady. The poem, when completed, will justify the Este line by establishing the providential authority of its glorious antecedents. But as it continues on for canto after canto with Ruggiero still digressing from his path, the anger and doubt that send Bradamante out on her parallel, frustrating quest to find him seem more and more justified, and the troubling, subversive implications (like the ones underlying this whole passage) pile up. In the Petrarchan situation on the fountain's eighth side, the poet's supposed inspiration—his lady's virtue—frustrates his desire with its disdainful claim of perfection, and thus its impossible distance from his own powers of expression. It is in this gap, between the ideal of moral perfection and the reality of his own human limitations, that the poem is written. Similarly, on the other seven sides, the class of poets who praise ladies work to improve their social

position in the gap between the aristocratic status they can never attain and the lower social status they have left behind by associating themselves with the elite.

The lady occupies a similarly ambiguous position in this analysis. As an Este wife, daughter, or sister, she is subject to the control of her male relatives and derives her social identity from them. But she also participates in the power of her class, and notably as a patron of the arts. Noble women were more purely the representatives of "high culture," including literary culture and refined values, than male aristocrats, who stood primarily for military and political authority in Renaissance society. The aristocratic lady, carefully protected and controlled, was an aesthetic object in her own right, part of the display of wealth and cultural refinement that her patriarchal society claimed as its hallmarks. The patronage of art was one of the primary roles she fulfilled on behalf of her lord:⁹ Isabella d'Este, for example, was one of the preeminent patrons of her day. Thus the lady, like the poet and his poem, is situated socially somewhere between powerlessness and control. She is co-holder of her lord's power, but only in relation to the lower classes, and only in certain areas which he deems less important than the ones that preoccupy him; and she is both in control of and controlled by the poem itself: both the patron-reader who must be pleased, and the voiceless, reified image that the poem and fountain make of her.¹⁰

There is another figure of the poet implied in the passage, the "mastro diligente e dotto" who sculpted the fountain, presumably for his patron, the host. But unlike the Gonzaga castle that surrounds them, these sculptures have no actual existence outside of the *Orlando Furioso*; they really exist only as a collection of words in the poem. The artist who made them is in fact the artist of the *Furioso*—the same one who appears, coyly unnamed, on the fountain's eighth side. We are left with a passage that seems to write itself: the *Furioso* contains the fountain, which in turn contains the *Furioso*. This circularity allows Ariosto to evade responsibility for the possible subversiveness of this passage's social analysis, because despite the plethora of poets, the author of this passage is as elusive a figure as the patron.¹¹ Just as the relationship between poets and ladies on the fountain both distinguishes natural from social superiority and runs them together, the relationship between poet and patron in the whole passage both makes and obscures the distinction between flattering fiction and true history.

In all of these relationships—poet and lady, lady and lord, poet and patron—the question is raised whether the perfection of the superior is a real, inherent quality, or a flattering construction originating with the inferior, projected onto the superior for sexual or social advancement. The Petrarchan question of the eighth side—does the poet write because of the lady's virtue, or does he attribute virtue to her in order to write?—is raised as a broader social question on the other seven sides: do poets write because of their patrons' inherent virtue and magnificence, and do noblewomen merely reflect

the virtues of their men, or do they attribute these qualities to them in order to advance socially? By raising this question always indirectly, always by implication, the poet maintains a measure of intellectual freedom, slipping in the possibility of a point of view that is independent of the dominant social ideology, without jeopardizing the only means of expression open to him.

This measure of independence depends on how the patron reads the poem; the power-holder must either miss the implications of the analysis behind the praise, or be willing to tolerate it so long as it is not overt. Thus I would like to end by considering the treatment of the reader in this exposition of poetic production in a patronage system. Rinaldo shows one aspect of this role. His response to the fountain is sheer uncritical wonder, the naive response to poetry which Ariosto always acknowledges (perhaps hopefully) in passages like this.¹² The absent, omnipresent lord and the lady who stands in for him represent another kind of reader, the powerful reader with a personal stake in the poem who must be pleased.¹³ Yet the kind of reading I have felt free to do here is like neither Rinaldo's nor a patron's. The poet's and the lady's tenuous, hidden, but real potential to see through, and so perhaps to resist, the patriarchal hierarchy that contains them is matched by our ability to read this passage in a way that falls somewhere between uncritical awe at its beauty and complexity, and an egotistical, reductive demand that it reflect us as we wish to see ourselves. It seems to be such readers, ultimately, that Ariosto has in mind: represented in the passage by his peers—the powerful, oppressed poets on the fountain—and the aristocratic ladies—who can also understand an ambivalent social status—and perhaps also, with this poem's overwhelming sense of the literary tradition it both assimilates and helps define, his posterity. We can respond uncritically to this passage, or with reductive self-interest; or we can take our cue from its self-conscious analysis of the patronage system that both constrains and liberates the poet, and see in the balanced ambivalence he feels towards it the analogue of our own ability to respond to the way it weaves together social, aesthetic, and personal elements into a dazzling literary whole.

Roanoke College

NOTES

- 1 This is the tradition of Ariosto criticism that runs down through Hegel, De Sanctis, and Croce. It is perhaps most memorably represented among English-language critics by C.S. Lewis's unfavorable comparison of Ariosto to Spenser: "If you stand by Athens and London and Oxford, as I do, then of course Ariosto is not a 'great poet': but if you abandon 'high seriousness,' if brilliance and harmony and sheer technical supremacy are enough, then *The Madness of Roland* ranks with the *Iliad* and *The Divine Comedy*" (303).
- 2 The shift in critical emphasis toward seeing the *Furioso* as more actively engaged in moral issues and in its historical, political and cultural context takes a variety of forms, and becomes important starting with Durling's contention that the *Furioso* consistently balances its apparent evasion of political and historical reality with the urge to confront it (*The Figure*,

- especially 143–49). Some examples of critics following upon this line of inquiry include Bigi, who sees Ariostan irony achieving a balance between humanistic ideals and harsh political realities; Parker, who argues that Ariosto uses the romance form to challenge the cultural authority associated with the epic; Fichter, whose simplistic and overly positive reading nonetheless focuses on the way that the *Furioso* reflects and helps create a Renaissance version of epic history; and Bruscagli, who traces in the successive editions of the *Furioso* a changing attitude toward patronage and authority which corresponds to Ferrara's evolving political situation. Two more recent contributors to this approach are Marinelli, who presents the *Furioso* as a Neoplatonist reworking of the *Innamorato* in light of the post-1494 age of crisis, and Ascoli, who explores the *Furioso*'s balancing of "crisis and evasion" on many levels, including the political and cultural. For historical background on the Estensi and Ferraran culture, see Gundersheimer and Chiappini. For further bibliography see Rodini and Di Maria, *Ludovico Ariosto*, and Rodini, "Selected Bibliography."
- 3 Textual references are to the Caretti edition of the *Furioso*.
 - 4 The central text articulating this view of frustrated desire as not only the major theme, but the major structural principle, of the *Furioso* is Donato.
 - 5 For this view of Petrarch, see Durling, "Petrarch's 'Giovane Donna'" and the introduction to *Petrarch's Lyric Poems*, as well as Freccero and Mazzotta.
 - 6 This is, of course, the characteristic claim of the Renaissance, announcing itself as a rebirth of classical culture, especially in art and literature: that it both inherits and surpasses the classical tradition, which was being newly perceived as both admirable and fundamentally different from modern, Christian culture. Burckhardt remains the basic text in our understanding of this Renaissance self-perception; for more recent views that are more critical of this perception and attempt to analyze its dynamics and the social and cultural reasons for its coming into being, see Martines, Greenblatt, Quint, and Barkan.
 - 7 Ascoli provides a useful summary of the critical debate over the allegory of fame and poetry on the moon (274–304, especially 291–302 and notes), and argues that Ariosto does not resolve the issue, but presents us with a dialectic between faith and doubt, meaning and unmeaning. For representative readings of this much-interpreted episode, see Durling, *The Figure* 146–49; Parker 44–46; and Quint, "Astolfo's Voyage." Sergio Zatti's recent book also discusses patronage and the St. John passage, but was unavailable to me as this article went to press.
 - 8 To support this connection, Caretti cites E. Faccioli, "Il Palazzo ducale di Revere e un passo dell'*Orlando Furioso*," *Civiltà Mantovana* 1 (1966).
 - 9 Joan Kelly summarizes this role in a discussion of Elisabetta Gonzaga, one of the fountain ladies: "She would not be a prince, she would marry one. Hence her education, like that of most of the daughters of the ruling class, directed her toward the cultural and social function of the court. The lady who married a Renaissance prince became a patron . . . but the court they [the artists] came to ornament was her husband's, and the culture they represented magnified his princely being, especially when his origins could not" (150–51). Kelso (210–65) also discusses the lady as patron, in terms of the conflict between the leadership qualities expected of the court lady in practice, and the wifely silence, obedience, and chastity that were the dominant ideal of feminine behavior.
 - 10 Although my focus here is specifically on patronage, the passage also merits a lengthy analysis in terms of gender relations, an issue which runs parallel to social analysis throughout the *Furioso*. The same ambivalence that the poet feels towards his patrons—both identifying with their power and resenting its control—is consistently attributed to the poem's women, from Angelica to Bradamante to more minor representations such as the women in this passage. The critical literature has only begun to address the *Furioso*'s gender analysis; see Robinson, Shemek, and Wiggins. The speaker's disdainful lady, though regularly sighed for and berated all through the poem, never does relent. And if in the end she is even longer in consenting to her lover than the poem is in bringing its story to completion, it is perhaps

because she is reserving for herself an autonomy from his male control that corresponds to the measure of independence that he manages to retain from his patron, and that the poem's characters (especially Ruggiero) manage to retain temporarily in the face of destiny, duty, and ultimately, death.

- 11 For an extended discussion of this circular, evasive quality of the poem's rhetoric, see Ascoli. The slippery evocation of the patronage relationship both on the larger, social level and on the level of this particular poem that I trace in this passage is similar to what Ascoli defines as the *Furioso's* characteristic dialectic between "crisis and evasion," which he traces more generally in terms of the cultural and political crises of Renaissance Italian society, of the individual crises of Ariosto's or any humanist poet's life and career, and of the crisis of language and referentiality that leads Ariosto to develop in the *Furioso* "a poetics which continually metamorphoses 'discordia concors' into 'concordia discors' (and vice versa) and which enters into crisis in the very act of fleeing it" (6).
- 12 Corresponding responses can be found in the poem's other art passages: Bradamante's sanguine reaction to Merlin's prophecy in Canto 3 and to the paintings in the Rocca di Tristano in Canto 33; Ruggiero's, Marfisa's, and the other knights' wonder at the poem's other allegorical fountain in Canto 26; and the wedding party's admiration of the tapestries of Cassandra in Canto 46. In a separate study, I have traced the interaction between these five "prophetic art" passages in the poem as a way of exploring the historiographic aspect of Ariosto's epic—that is, the way that it analyzes the ideological underpinnings of the Este "epic" version of the history of Ferrara and Italy (Hoffman 1–198).
- 13 Martines cites several examples of the dangers (to career and to life) of displeasing the Este women, especially Isabella d'Este (228). He also relates how Alfonso d'Este had one of the versifiers represented on this fountain, Ercole Strozzi, murdered for apparently intriguing against him.

WORKS CITED

- Ariosto, Ludovico. *Orlando Furioso*. Ed. Lanfranco Caretti. Torino: Einaudi, 1966.
- Ascoli, Albert. *Ariosto's Bitter Harmony*. Princeton: Princeton UP, 1987.
- Barkan, Leonard. *The Gods Made Flesh*. New Haven: Yale UP, 1986.
- Bigi, Emilio. "Ideali umanistici e realtà storica nell'*Orlando Furioso*." *Libri e documenti* 2.1 (1976): 1–7.
- Bruscagli, Riccardo. *Stagioni della civiltà estense*. Pisa: Nistri-Lischi, 1983.
- Burckhardt, Jacob. *Civilization of the Renaissance in Italy*. Trans. Samuel G.C. Middlemore. Vienna: The Phaidon Press, 1937.
- Chiampi, James F. "Between Voice and Writing: Ariosto's Irony According to Saint John." *Italica* 83.4 (Winter 1960): 430–50.
- Croce, Benedetto. "Ariosto." *Ariosto, Shakespeare e Corneille*. Bari: Laterza, 1968.
- De Sanctis, Francesco. "Ariosto." M.T. Lanza, Ed. *Storia della letteratura italiana*. Vol. 2. Milano: Feltrinelli, 1964.
- Donato, Eugenio. "'Per selve e boschericci labirinti': Desire and Narrative Structure in Ariosto's *Orlando Furioso*." Patricia Parker and David Quint, Eds. *Literary Theory / Renaissance Texts*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986. 33–62.
- Durling, Robert. *The Figure of the Poet in the Renaissance Epic*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1965.
- . "Petrarch's 'Giovane donna sotto un verde lauro.'" *MLN* 86.1 (Jan. 1971): 1–20.
- , Ed. and Trans. "Introduction." *Petrarch's Lyric Poems*. Cambridge: Harvard UP, 1976. 1–33.
- Fichter, Andrew. *Poets Historical*. New Haven: Yale UP, 1982.
- Freccero, John. "The Fig-tree and the Laurel: Petrarch's Poetics." *Diacritics* 5 (Spring 1975): 34–40.

- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago: U of Chicago P, 1980.
- Gundersheimer, Werner. *Ferrara: the Style of a Renaissance Despotism*. Princeton: Princeton UP, 1973.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics*. 2 vols. Trans. T.M. Knox. Oxford: Clarendon, 1975.
- Hoffman, Katherine A. *Reading History in the "Orlando Furioso" and "The Faerie Queene"*. Diss. Northwestern U, 1991.
- Kelly, Joan. "Did Women Have a Renaissance?" Renate Bridenthall and Claudia Koontz, Eds. *Becoming Visible: Women in European History*. Boston: Houghton Mifflin, 1977.
- Kelso, Ruth. *Doctrine for the Lady of the Renaissance*. Urbana: U of Illinois P, 1956.
- Lewis, Clive Staples. *The Allegory of Love*. Oxford: Oxford UP, 1936. [Rpt. 1979.]
- Marinelli, Peter. *Ariosto and Boiardo*. Columbia: U of Missouri P, 1987.
- Martines, Lauro. *Power and Imagination: City-States in Renaissance Italy*. New York: Vintage/Random House, 1979.
- Mazzotta, Giuseppe. "The *Canzoniere* and the Language of the Self." *Studies in Philology* 75 (1978): 241-296.
- Parker, Patricia. *Inescapable Romance*. Princeton: Princeton UP, 1979.
- Quint, David. "Astolfo's Voyage to the Moon." *Yale Italian Studies* 1.4 (Fall 1977): 398-408.
- . *Origin and Originality in Renaissance Literature*. New Haven: Yale UP, 1983.
- Robinson, Lillian S. *Monstrous Regiment: The Lady Knight in the Sixteenth-Century Epic*. New York and London: Garland, 1985.
- Rodini, Robert J. "Selected Bibliography of Ariosto Criticism, 1980-1985." *MLN* 103.1 (Jan. 1988): 187-203.
- and Salvatore Di Maria, Eds. *Ludovico Ariosto: An Annotated Bibliography of Criticism, 1956-1980*. Columbia: U of Missouri P, 1984.
- Shemek, Deanna. "Of Women, Knights, Arms, and Love: The *Querelle des Femmes* in Ariosto's Poem." *MLN* 104.1 (Jan. 1989): 68-97.
- Wiggins, Peter DeSa. "Fables of Gender." *Figures in Ariosto's Tapestry: Character and Design in the Orlando Furioso*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986. 161-204.
- Zatti, Sergio. *Il Furioso fra epos e romanzo*. Lucca: Pacini, 1990.

Un trattato di erotomania del primo Seicento

Francesco Guardiani

Il monumentale *Traité de l'essence e guérison de l'amour* (1623) del medico francese Jacques Ferrand, tradotto ed edito in inglese da Donald Beecher e Massimo Ciavolella (*A Treatise on Lovesickness*, 1990), e quindi riproposto in italiano da quest'ultimo (*Malinconia erotica*, 1991),¹ offre una ricca serie di possibilità interpretative e di verifiche critiche di ampiezza europea² intorno alle travagliatissime vicende culturali del primo Seicento.

A rigore (per il titolo, l'argomento e la professione dello scrittore) si deve parlare di un trattato di medicina, parte quindi di una tradizione di testi specialistici destinati ad un pubblico limitato di studenti e professionisti. Ma poi basta una scorsa rapida anche ad uno solo dei trentanove capitoli che compongono l'opera per rendersi conto dell'ampiezza di intenti dello scrittore e del pubblico ideale—vastissimo—cui egli intendeva destinarla (cfr. *A Treatise* 21–23). Oltre a costanti riferimenti a medici classici, medievali e “moderni”, sovrabbondano citazioni filosofiche e letterarie³ che in termini scientifici sono assolutamente non necessarie. Se, cioè, da quest'opera si vogliono trarre informazioni utili per una pratica medica di diagnosi e terapia, si deve procedere ad una vera e propria spoliatura; ma eliminando aneddoti, citazioni e riferimenti eruditi, riflessioni moralistiche⁴ e altri diluiti intervalli fitti di similitudini letterarie e commenti peregrini, l'improbabile lettore-censore resterebbe con un'opera piuttosto scarna tra le mani, e per di più scientificamente non determinante.⁵ Leggere dunque questo libro come “mero” trattato di medicina sarebbe limitativo e fuorviante. Occorre allora, per non far violenza all'integrità dell'opera, leggervi quanto vi è di psicologia, psichiatria, antropologia, filosofia e letteratura, e infine riconoscervi una retorica operativa che è, essa stessa, scopertamente letteraria; occorre inoltre evitare l'errore, banale ma perniciosissimo, di assumere per i tempi in questione una chiara distinzione tra i vari campi disciplinari. Questo naturalmente implica una riflessione sulle cause culturologiche che hanno determinato la forma aperta e il contenuto enciclopedico del trattato, ed è proprio da qui che ci sembra utile avviare la discussione.

Nello stesso anno in cui andava a stampa il volume di Ferrand (l'anno dell'ascesa al soglio pontificio del cardinal Maffeo Barberini, Urbano VIII) venivano pubblicati *Il Saggiatore* di Galilei e, proprio in Francia, *L'Adone* del Marino: uno scienziato e un poeta che rappresentano i poli opposti di una civiltà barocca ancor oggi, nonostante le recenti rivisitazioni,⁶ non descrivibile se non accettando profonde e irrisolte dicotomie, come quella appunto

tra la leggendaria chiarezza galileiana nella percezione dei fenomeni naturali e la non meno celebre umorosa indeterminatezza mariniana nella sfera dei sentimenti e delle passioni. Proviamo a leggere il testo del medico francese tra questi due termini di riferimento anche se, è bene dirlo subito, la sua epistemologia ci sembra tutta spostata dalla parte del poeta napoletano. Nel delimitare il proprio campo di intervento ("intendo trattare dell'amore solo in quanto passione violenta, perturbazione dello spirito disonesto e refrattario alla ragione" 4), Ferrand in effetti lo spalanca alle più lontane influenze: "Dato che l'amore è una malattia tanto del corpo quanto dello spirito mi servirò sia dei precetti di Platone che dei rimedi di Esculapio" (*ibid.*). Subito dopo, a conferma della complessità della malattia, ne sono elencati gli effetti con una lunga citazione tratta dal *Mercator* di Plauto:

Insonnia, preoccupazione, smarrimento, apprensione e tremore,
inerzia, stoltizia e sventatezza,
un'irriflessività da babbei, sfrenatezza,
petulanza passione e perfidia.
Ci sta poi anche l'ingordigia, la violenza, la miseria,
l'inopia, l'impertinenza e le spese folli,
il parlar troppo e il parlar pochissimo.

(4)

Si capisce bene come, attingendo alla letteratura (e Ferrand vi attinge a piene mani), la riserva di esempi "probanti" sia praticamente sterminata. Forse con una punta di ironia un recensore dell'edizione americana ha notato che "the possibility that the poet's love sickness might be fictive, involving a conscious use of the conventions of love or of 'courtly love' as an element of style, was never considered" (Rowland 115). Ma è proprio questo il gran merito di Ferrand: l'aver riportato gli "elements of style" entro una dimensione antropologica globale. Così aveva fatto, con tutt'altra retorica, anche il Marino nell'*Adone*. Il poema infatti, per dichiarata intenzione dell'autore vuole essere, tra le altre cose, una enciclopedia delle passioni amorose, dalle più nobili e spirituali alle più materiali: "Ardisco ben di dire che pochissimi concetti potranno forse sovvenire a chi che sia, pertinenti alla materia d'amore, ch'io in questo libro non gli abbia almeno tocchi" (*Lettere* 293).

Siamo dunque in una posizione addirittura antitetica a quella di Galilei per il quale, invece, la sfera delle percezioni sensoriali deve essere chiaramente distinta dall'ambito spirituale per un effettivo avanzamento della conoscenza. Il *Dialogo dei massimi sistemi*, cui egli mette mano subito dopo la pubblicazione del *Saggiatore* e che per le note vicende con la censura ecclesiastica vedrà la luce solo nel '32, eloquentemente dimostra la necessità del rifiuto di un ordine antico e obsoleto, libresco, praticamente falso (tolemaico) e l'esigenza di sostituirvi un modello moderno, fondato sull'osservazione e l'esperienza (copernicano). Sono proprio i libri invece, di ogni genere purché trattino di amore, che attirano l'attenzione di Ferrand; il quale imparzialmente

assegna ad essi uguale autorità, anche nei casi in cui la logica stessa dell'argomentazione sembrerebbe obbligare a una scelta tra posizioni contrastanti. Ciò comporta una fondamentale ambiguità antiscientifica e una sospensione di giudizio; come nel caso, per esempio, della discussione intorno all'affidabilità degli astrologi:

Non è necessario indugiare su ciò che essi dicono in quanto, come ci insegna Sant'Agostino, sono molto spesso dei ciarlatani, per ragioni ampiamente dedotte da Giovanni Pico della Mirandola nei dodici libri da lui scritti contro gli astrologi giudiziari (che odiava in quanto uno di loro, Bulano, gli lesse nell'oroscopo che non sarebbe vissuto oltre il trentaquattresimo anno d'età, come infatti accadde). (57)

Da una parte, dunque, si riconosce l'autorità di Pico nel denunciare la falsità delle previsioni astrologiche, ma dall'altra, dall'esattezza del preannuncio della sua morte, si deve inferire che anche gli astrologi sono degni di fede. L'atteggiamento globalizzante del Ferrand è anche dichiarato dalla stessa distribuzione della materia: dopo i primi sette capitoli, che servono a identificare il campo d'indagine, a definire la malattia e a registrarne le cause generali, soltanto negli ultimi dieci si registra un'altra discussione condotta linearmente (questa volta sulle misure atte a prevenire la malattia e poi sulla terapia medica e chirurgica). Eppure anche in questi blocchi estremi, come nei capitoli centrali, si incrociano numerosissimi riferimenti a luoghi diversi del trattato. Si deve perciò parlare di struttura organizzativa a mosaico, che certamente gioca contro una articolazione logico-dimostrativa di carattere scientifico. Come si accennava sopra, i dati scientifici si riducono a nozioni di base che sono presentate quasi come giustificazione e conferma delle esperienze dei poeti e dei precetti dei medici. Fondamentalmente la malattia d'amore sarebbe causata dalla adustione della bile gialla che si sviluppa nel fegato e che invade, dopo il cuore, il cervello. Per questo i sintomi della malattia rientrano sempre in una casistica generale che è basata su una condizione del corpo calda e secca. Di conseguenza le iniziative terapeutiche saranno rivolte all'abbassamento della temperatura e alla umidificazione. Questo semplice schema offre la possibilità di controllare referti e prescrivere una gran quantità di ricette. Da esso Ferrand occasionalmente si distacca, quando il "comune buon senso" lo richiede, come nel caso della cura delle donne. La loro costituzione è infatti chiaramente più "umida" di quella degli uomini e quindi esse dovrebbero essere più refrattarie alla malattia. Questa logica è superata con disinvoltura da una misoginia millenaria:

La donna è definitivamente più appassionata nell'amore e più sventata nelle sue follie dell'uomo ("per natura la donna ha spiriti più deboli e meno coraggio dell'uomo, e la sua mente non è altrettanto forte", dice il padre della medicina [Ippocrate]), in quanto la donna non possiede una capacità di ragionare forte come quella dell'uomo per poter resistere a una passione così forte, come afferma Galeno, e come la bella Ero confessa al suo Leandro: "Bruciamo di un fuoco uguale, ma le mie forze non sono pari alle tue. / La costituzione dell'uomo è più forte, presumo. / Mentre il corpo della

donna è più tenero, la sua mente è più debole" [Ovidio, *Heroides*]. Questa opinione viene confermata dall'esperienza quotidiana, la quale ci rivela un numero maggiore di donne maniache, furiose o frenetiche per via dell'amore, che non di uomini. (79)

Come per i poeti, la scintilla che "accende" l'amore e dà "ardore" all'inamorato è generata dalla vista. Citiamo per esteso ch  il seguente   uno dei brani pi  "poetici" del trattato, un esempio stilistico notevole di ibridismo scientifico letterario:

Appena l'amore ha ingannato gli occhi, che sono le vere spie e custodi dell'anima, egli scivola dolcemente per dei passaggi, viaggiando impercettibilmente lungo le vene fino al fegato, dove repentinamente imprime un ardente desiderio per quell'oggetto che o   veramente amabile, o sembra esserlo. Col  l'amore incendia la concupiscenza, e con questa libidine ha inizio tutto lo sconvolgimento: "Cos  Venere distilla nel nostro cuore le prime gocce / dei suoi piaceri, cui succede il gelido affanno" [Lucrezio]. Ma temendo che le sue forze non siano sufficienti per abbattere la ragione—la parte sovrana dell'anima—l'amore si scaglia direttamente sulla roccaforte del cuore, e appena quella saliente roccaforte   conquistata, esso attacca la ragione e tutte le nobili forze del cervello con tale veemenza da sopraffarle e renderle sue schiave. A quel punto tutto   perduto: l'uomo   finito, i suoi sensi errano, la sua ragione   squilibrata, la sua immaginazione   depravata e le sue parole sono incoerenti. (28)

C'  una notevole variante rispetto alla comune opinione dei poeti sulla sede della malattia. Per Ferrand essa   da porre sicuramente nel cervello e non nel cuore. Per difendere questa posizione lo scrittore trova una scheda di appoggio d'eccezione, letteraria e scientifica allo stesso tempo: la canzone *Donna me prega* di Cavalcanti spiegata dal medico fiorentino Dino del Garbo: "Guido Cavalcanti. . . dimostra che il cervello   la sede dell'amore e anche della memoria" (32).   questo il motivo per il quale, quando la terapia di bagni e cibi rinfrescanti si rivela insufficiente e, anzi, "la malattia peggiora al punto da far pensare che la malinconia erotica possa trasformarsi in licanthropia" (123), bisogna intervenire direttamente sul cervello stringendo un ferro rovente intorno alla testa dell'ammalato (*ibid.*). Questo e altri rimedi estremi, come (per far defluire gli umori) il salasso "fino alla sincope o al mancamento completo del cuore" (*ibid.*) o la rimozione chirurgica della clitoride (*ibid.*), sono segni dello strapotere della malattia d'amore, ma anche simboli di violenza e di morte che richiamano la famosa antitesi di amore e morte con cui si conclude la vicenda di Adone nel poema.

Sulla possibilit  di stabilire un rapporto non solamente ideale tra Marino e Ferrand si deve innanzi tutto ricordare che la prima redazione del *Traitt *, del 1610, fu condannata dalla Chiesa e dal Parlamento di Tolosa, con tre documenti ufficiali:

In a Latin document dated July 16, 1620, the ecclesiastical judges declared the work sacrilegious and pernicious in the extreme. [. . .] In a more detailed document, in French, [. . .] the treatise was held to be an affront to public morality and decency. [. . .] The third document to survive was addressed to the booksellers specifically

forbidding the sale of Ferrand's treatise, together with all the works of Vanini. (*A Treatise* 27-28)

Ora, uno studio recente ha portato alla luce precisi rapporti tra Giulio Cesare Vanini, giustiziato a Tolosa il 9 febbraio 1619, e Marino poeta di corte a Parigi (Fulco). Il filosofo di Taurisano potrebbe essere stato, forse anche inconsapevolmente, il ponte tra Ferrand e Marino. È infatti plausibile, e anzi probabile, che il poeta, interessato a mostrare ogni aspetto dell'amore nell'*Adone*, come sopra si è ricordato, abbia provato curiosità per un'opera enciclopedica sullo stesso argomento di cui può aver sentito parlare anche per la contiguità col Vanini, data la sua "personalità forte e smalzata, libertina senza vocazioni al martirio, curiosa e prensile senza inibizioni" (Fulco 179). Vista la severità dell'Inquisizione e la paura del poeta di restarne vittima (di lì a qualche anno anche le sue opere saranno bandite), non sorprende che non ci siano documenti attestanti la sua simpatia per il lavoro di Ferrand. Ma se ne scorgono nell'*Adone* alcuni piccoli segni, tracce labili, tutt'altro che probanti, sufficienti comunque a giustificare una futura analisi comparata. In entrambi gli scrittori c'è una vera e propria devozione per Ovidio, che li porta spesso a riprendere i medesimi componimenti o brani poetici. Lo stesso succede con i poeti della *Pléiade*. Da Remy Belleau, per esempio, Ferrand raccoglie questa scheda per il capitolo 13 ("Se il medico possa diagnosticare l'amore senza la confessione del malato):

Ed io, non appena vedo
Un innamorato, lo scopro:
Perché porta nel petto
Un segno quasi impercettibile.

(40)

E Marino presenta Adone con una voglia a forma di rosa "sotto la poppa del sinistro lato" (16.237.2) dando per altro il "segno quasi impercettibile" anche a Fiammadoro che è un *alter ego* di Adone stesso (20.469). Un altro riscontro minimo si può effettuare ricordando che l'edizione del *Traité* del 1610 (quella che più probabilmente può aver visto Marino) era dedicata agli innamorati (*A Treatise* 23), proprio come il canto dei "Trastulli", il più erotico del poema:

Giovani amanti e donne innamorate
in cui ferve d'amor dolce desio,
per voi scrivo, a voi parlo, or voi prestate
favorevoli orecchie al cantar mio.

(8.1-4)

Per concludere, mentre le date di pubblicazione ci fanno escludere che Ferrand possa essere stato influenzato da Marino e soltanto probabile appare una conoscenza del trattato da parte del poeta, si può però affermare con certezza che ci doveva essere nei due una convergenza di interessi nella ri-

cerca e nella elaborazione delle fonti, e inoltre una vocazione enciclopedica che li portava a tesaurizzare ogni minimo reperto in qualche modo pertinente alla loro comune materia, una materia quanto mai nuova perché affrontata con la volontà di colmare il divario tra l'astratto idealismo neoplatonico e la fisicità dei cinque sensi. Le loro sono dunque parallele operazioni di sintesi⁷ le quali si spiegano solo in un ambiente culturale che, per la diffusione dei libri a stampa, favoriva disegni del genere. Siamo in un'epoca in cui, come ha ampiamente dimostrato McLuhan la rivoluzione tipografica è giunta a maturazione ponendo la cultura medievale e rinascimentale a confronto con quella moderna. È un momento storico di "interface", dice lo studioso canadese, "the meeting of medieval pluralism and modern homogeneity and mechanism—a formula for blitz and metamorphosis" (141). Di fronte alla visione del nuovo, verso cui è decisamente lanciato Galilei, Marino e Ferrand sentono la necessità di conciliare il passato con il presente-futuro e tendono a consolidare e a stabilizzare la cultura antica con i "meccanismi" moderni. Si spiegano così le loro enciclopedie informate da principi fondamentalmente ibridi: da una parte si accettano valori e ideali astratti e dall'altra si presenta una visione della vita fondata su esigenze sensoriali. E forse, allora, è proprio questa tensione che distingue Marino e Ferrand sia da Galilei, che propone un deciso rifiuto del vecchio ordine, sia dagli enciclopedisti della seconda metà del Cinquecento, da Garzoni a Du Bartas, all'ultimo Tasso, nei quali la dimensione scientifica del reale non è avvertita nei rispettivi globalizzanti tentativi di recupero del passato.

University of Toronto

NOTE

- 1 Le citazioni del testo di Ferrand sono date tutte dall'edizione italiana e con il solo riferimento del numero di pagina. Si cita invece dalle diverse introduzioni ai due volumi dando anche l'indicazione del titolo.
- 2 È confermato dalle già numerose recensioni di Richard Davenport-Haynes, Mary F. Wack, Roy Porter, Michael McVaugh, Mario Galzigna, Patrick Dandrey, Beryl Rowland.
- 3 Le numerosissime, precise ed esaurienti note al testo ("barely a page in the treatise escapes", *A Treatise* 22) occupano nell'edizione inglese il doppio delle pagine del testo stesso.
- 4 Ferrand è indotto a manifestare atteggiamenti moralistici per porsi al riparo dalla censura del tribunale ecclesiastico (*A Treatise* 26–38).
- 5 Come, del resto, è provato dalla scarsissima fortuna di Ferrand in sede medico-specialistica rilevata dai curatori (*A Treatise* 15).
- 6 Il riferimento essenziale è alle moderne edizioni mariniane di Pozzi, Pieri, Guglielminetti, Besomi e Martini, e quindi agli studi che esse hanno stimolato.
- 7 "Ferrand si considera soprattutto un conciliatore", scrive Ciavolella; "lo scopo dichiarato [...] è quello di trovare un terreno comune tra le tante voci discordanti che nei secoli si erano avventurate sul terreno impervio della diagnostica e delle cure della malattia erotica, da quelle degli scrittori di medicina a quelle dei filosofi, dei poeti e dei trattatisti antichi e moderni" (*Malinconia* x). Per la sintesi in Marino rimando alla mia lettura del ventesimo canto dell'*Adone*.

OPERE CITATE

- Dandrey, Patrick. Recensione di Ferrand (edizione inglese). *XVII Siècle* 173.4 (1991): 474-76.
- Davenport-Hines. Recensione di Ferrand (edizione inglese). *Times Literary Supplement* (May 18-24 1990).
- Ferrand, Jacques. *Malinconia erotica. Trattato sul mal d'amore*. Ed. Massimo Ciavolella. Venezia: Marsilio, 1991.
- _____. *A Treatise on Lovesickness*. Trans. and eds. Donald A. Beecher and Massimo Ciavolella. Syracuse (NY): Syracuse UP, 1990.
- Fulco, Giorgio. "Pratiche intertestuali per due 'performances' di Mercurio". *Lectura Marini*. Ed. Francesco Guardiani. Ottawa: Dovehouse, 1989. 155-92.
- Galzigna, Mario. Recensione di Ferrand (edizione italiana). *Panorama* (22 sett. 1991): 24.
- Guardiani, Francesco. "Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro". *Lectura Marini*. Ed. Francesco Guardiani. Ottawa: Dovehouse, 1989. 325-40.
- Marino, Giovan Battista. *L'Adone*. Ed. Giovanni Pozzi. Milano: Mondadori, 1976.
- _____. *Adone*. Ed. Marzio Pieri. Bari: Laterza, 1975-77.
- _____. *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*. Ed. Giovanni Pozzi. Torino: Einaudi, 1960.
- _____. *La Galeria*. Ed. Marzio Pieri. Padova: Liviana, 1979.
- _____. *Gierusalemme distrutta*. Ed. Marzio Pieri. Parma: La Pilotta, 1985.
- _____. *Lettere*. Ed. Marziano Guglielminetti. Torino: Einaudi, 1966.
- _____. *Rime amorose*. Ed. Ottavio Besomi e Alessandro Martini. Modena: Panini, 1987.
- _____. *Rime marittime*. Ed. Ottavio Besomi, Costanzo Marchi e Alessandro Martini. Modena: Panini, 1987.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: U of Toronto P, 1962.
- McVaugh, Michael. Recensione di Ferrand (edizione inglese). *Journal of the History of Sexuality* 1.4 (1991): 692-96.
- Porter, Roy. Recensione di Ferrand (edizione inglese). *Medical History* 35.3 (Jul. 1991): 367-68.
- Rowland, Beryl. Recensione di Ferrand (edizione inglese). *English Studies in Canada* 18.1 (Mar. 1992): 114-16.
- Wack, Mary F. Recensione di Ferrand (edizione inglese). *Bullettin of the History of Medicine* 64 (1990): 485-86.

Intervista a Luigi Malerba

Grazia Menechella

Questa intervista ha avuto luogo a Toronto nell'ottobre del 1989. Luigi Malerba era a Toronto in quanto partecipante ad un convegno internazionale di scrittori. L'intervista è stata preceduta da una piacevole conversazione sui suoi diversi interessi ed attività. Malerba oltre ad essere un noto scrittore ha anche lavorato nel campo della pubblicità e come sceneggiatore. Anche se vive a Roma trova il tempo di dedicarsi alla campagna: ama definirsi un contadino—e un contadino all'antica, ovvero contro i pesticidi. È anche un assiduo collaboratore di *Repubblica*. Tra le sue opere: *La scoperta dell'alfabeto*, *Il serpente*, *Salto mortale*, *Il protagonista*, *Le rose imperiali*, *Il pataffio*, *Diario di un sognatore*, *Il pianeta azzurro*, *Testa d'argento*. Il suo penultimo romanzo, *Il fuoco greco*, è stato a lungo in testa alle classifiche dei libri più venduti in Italia. Da alcuni mesi è in libreria il suo ultimo romanzo, *Le pietre volanti*.

Lei è qui a Toronto per un convegno internazionale, è l'unico scrittore presente ed anche uno dei pochi autori tradotti all'estero. Che valore ha questa internazionalità e come mai, secondo Lei, l'editoria italiana non vende nel Nord America?

Le informazioni degli editori stranieri sulla produzione letteraria italiana spesso seguono percorsi tortuosi e occasionali, passano attraverso ottusi redattori oppure, e qui siamo al peggio, seguono le segnalazioni dei premi letterari, le classifiche dei libri più venduti. Come funzionano in Italia, ma non solo in Italia, i premi e le classifiche è ormai noto a tutti, ma vale la pena di ricordare per chi non segua le cronache letterarie del nostro paese, che poco più di un anno fa è entrato nella classifica dei libri più venduti compilata da una delle più "autorevoli" agenzie di sondaggi, l'ultimo romanzo di Giuseppe Patroni-Griffi prima ancora che venisse distribuito nelle librerie, con relativo scandalo. La raccolta delle *Fiabe italiane* di Italo Calvino è stata tradotta negli Stati Uniti, con grande successo, solo dopo trentacinque anni dalla pubblicazione in Italia, e uno scrittore come Tommaso Landolfi è praticamente sconosciuto mentre Dino Buzzati è tradotto in tutto il mondo. Se poi si prende contatto con gli italianisti che lavorano nelle università, sia qui a Toronto che negli Stati Uniti, ci si rende conto che svolgono una attività di studio e di aggiornamento di alta qualità, che i loro scritti vengono registrati da eccellenti riviste, ma che la grande editoria non comunica con loro. A differenza che in Europa, mi pare che qui il mondo accademico sia nettamente separato da quello editoriale e dai mezzi della Grande Comunicazione

e che lavori rinserato nelle proprie istituzioni di cui fanno parte le riviste specialistiche e l'editoria universitaria. In Europa ormai i professori universitari collaborano ai grandi quotidiani e alle riviste a larga diffusione, spesso ne costituiscono anzi la parte più attiva, efficiente e qualificata. Non so se la situazione americana sia dovuta allo "snobismo" accademico o alla inveterata diffidenza della grande editoria e della televisione nei confronti del mondo universitario. Questa mancanza di collaborazione è comunque, a mio parere, un fenomeno negativo che provoca disguidi, cattiva informazione, disordine culturale.

"Sognare di essere addormentati" e scrivere usando il linguaggio del sogno: quale è il rapporto tra sogno e scrittura?

Non vedo molta differenza tra la registrazione delle fantasie diurne in forma di romanzo o racconto, e di quelle notturne in forma di diario. Il rapporto con la scrittura è lo stesso anche se nel primo caso i materiali, per assumere la forma letteraria, vengono sottoposti a una elaborazione strutturale e formale. Nel caso del sogno io ho scritto un diario (*Diario di un sognatore*) e naturalmente non ho elaborato letterariamente i materiali forniti dalla memoria, ma ho cercato di usare un linguaggio il più possibile neutro per non alterare la "verità" del sogno. Ho elaborato i materiali del sogno soltanto nei casi in cui ho abbandonato la forma del diario e me ne sono servito per scrivere dei racconti o delle favole (è successo più di una volta). Questi due gradi diversi del mio lavoro fanno parte della stessa necessità di tradurre tutto in scrittura, nella convinzione e illusione di fissare in questo modo le mie esperienze, di evitarne la dispersione. Anche il sogno è una esperienza e, fra le tante, quella più esposta alle ventate dispersive. Allora il sognatore che ha orrore del vuoto deposita le proprie immagini in quella immensa biblioteca o "universo della scrittura" il cui rovescio è un "universo della lettura" nel quale spera di trovare il suo confidente e depositario. Io non scrivo per me stesso come affermano narcisisticamente molti scrittori, io scrivo per essere letto. Forse la cosa difficile da accettare, e che produce atteggiamenti di disagio e di sospetto, è che il sogno resiste ai tentativi di razionalizzare tutto, di misurare e geometrizzare il mondo. I risultati di questo atteggiamento hanno sortito effetti disastrosi perché il mondo, sogno compreso, non è riducibile a formule e categorie stabili e la realtà non è geometrica.

Nel Serpente il canto è senza emissione di voce, è un canto mentale che, come il pensiero, non si sente. Come l'erotismo, il canto è una questione "di fiato e di ritmo"—e come canta bene il protagonista! Ci definisca il canto.

Il "canto mentale" raccontato nel *Serpente* fa parte di una Nuova Soggettività verso la quale la letteratura dovrà avviarsi necessariamente in un'epoca come la nostra in cui perfino la scienza, parlo soprattutto della fisica delle particelle, ha trovato il suo ultimo approdo conoscitivo nel soggetto. Il canto mentale è una sfida al sapere ottuso, al pensare corto, al finto realismo.

Antropofagia nel Serpente, un radioamatore convinto di essere il proprio pene nel Protagonista, terribili "caccaiole" nel Pataffio rimandano al basso, al corporeo. Bachtin ci insegna che il "vero" riso parte dal basso e che la "vera" parodia (quella di Rabelais) nel tempo, degenerando, diventa formale. Fa ridere o no la comicità di Malerba?

Le strategie del comico non sono univoche anche se gli esempi più rumorosi e carnevaleschi partono dal basso, dal corporeo, dal rovesciamento e dalla scomposizione delle convenzioni sociali. Guido Almansi ha definito "carnalista" la comicità del *Protagonista* e del *Pataffio*, ma in altri libri ho seguito il percorso inverso, ho cercato di trascinare nel fango il "sublime", come nel canto mentale o nell'erotismo scandito sui ritmi dei capolavori della musica classica (*Il serpente*). Qualche volta il comico si può sviluppare addirittura nei territori ghiacciati della matematica o della geometria: la gallina disegnata sulla ipotenusa di un triangolo rettangolo equivale alla somma delle due galline disegnate sui cateti (*Le galline pensierose*). Ma Schopenhauer è andato più in là perché trovava comica la tangente del cerchio. La comicità di Malerba fa ridere necessariamente dal momento che si tratta di comicità, ma le mie ambizioni vanno oltre il riso, che si può ottenere anche con il solletico. Io mi ritengo soddisfatto quando, finite le parole (la lettura), il significato continua.

L'ironia è un'arma, uno strumento di lavoro o altro?

L'ironia non è soltanto una strategia o un artificio letterario, ma un atteggiamento verso il mondo. Non è un atteggiamento di sfiducia o di scetticismo come può apparire superficialmente, ma un modo di produrre quell'effetto di lontananza che è indispensabile alla narrativa se non vuole decadere nei tempi della cronaca. Senza la componente della lontananza ironica il mio romanzo *Il pianeta azzurro* sarebbe stato comprensibile soltanto in Italia oggi, mentre è già uscito in Francia e sta per uscire tradotto in altri sei paesi. Šklovskij ha scritto in *Zoo o lettere non d'amore* che l'ironia è il mezzo più facile per vincere la difficoltà di rappresentare una cosa. È vero, ma è vero anche il contrario. Un eccesso di ironia può creare scetticismo nel lettore e ostacolare la identificazione (con il protagonista, con la storia, con l'autore) che è la molla primaria della lettura. Un bicchiere di vino facilita la comunicazione, ma l'ubriachezza la annulla. Spesso nei miei libri l'ironia è un preludio alla catastrofe, un artificio per nascondere o gettare un velo sul dramma che sta per travolgere un personaggio, insomma una forma di pudore letterario che non ho difficoltà a confessare. La serietà esibita, la coscienza estatica, la tragedia svelata, fanno parte del mondo delle certezze. Ma oggi le certezze appartengono a chi si arresta alla superficie delle cose, alle intelligenze povere. La povertà di spirito può condurre alla santità, ma letterariamente è improduttiva.

L'ironia crea una distanza col lettore ma, allo stesso tempo, più volte questi è

invitato a collaborare o ad essere partecipe della difficoltà del personaggio, a scrivere (nel Serpente, per esempio). Il lettore è preso in giro dall'autore?

Qualunque sia la sua temperatura, l'ironia è una finzione dentro la finzione e perciò è naturale che il lettore venga chiamato a partecipare alle difficoltà del personaggio, a sollecitarne l'azione, a rimuovere gli atteggiamenti di rinuncia. L'ironia può essere distruttiva, ma contiene i propri antidoti che, messi in funzione, neutralizzano i possibili effetti negativi. Il lettore non è preso in giro dall'autore, almeno nel mio caso, ma al contrario viene coinvolto e chiamato a collaborare. L'esempio massimo di questa ironia dialettica è quella socratica che mette a confronto diretto il lettore, o il discepolo, con il suo interlocutore.

Una domanda molto generale: quale è il suo ruolo sociale o etico come scrittore?

La funzione sociale è implicita nella attività dello scrittore quando non scelga (o non si rassegni) a fare da portavoce delle istituzioni, buone o cattive che siano. Non credo sia compito del romanziere (se esiste il romanzo esiste anche il romanziere per quanto brutta sia la parola) elaborare progetti realizzabili a breve scadenza, che è compito della politica, e nemmeno progetti sociali a tutto tondo, che è compito delle ideologie. Il romanzo è dunque una favola e la domanda che senso abbia scrivere una favola "nella situazione attuale", come si sente spesso ripetere, poteva essere fatta a qualsiasi scrittore in qualsiasi epoca. Kermode sostiene che è un luogo comune parlare della propria situazione storica come eccezionalmente terribile e, dunque, in un certo modo privilegiata come se fosse un punto cardinale del tempo. Vale a dire: una "situazione attuale" più o meno drammatica si è verificata in ogni tempo e in ogni luogo e gli scrittori hanno comunque inventato le loro favole più o meno condizionati dagli eventi esteriori. È soprattutto nelle strutture interne del racconto più che nel ricalco dei fatti, che lo scrittore è uomo del suo tempo senza che un filo diretto leghi la sua opera agli avvenimenti che si svolgono intorno a lui.

È proprio nella individuazione (ma anche nella rielaborazione o deformazione) dei segni del suo tempo che lo scrittore realizza e propone la propria utopia e con questa parola intendo i progetti, le speranze, le paure, le fantasie che sollevano l'umanità dalla contingenza immediata e le offrono una prospettiva nella quale può leggere i frammenti del proprio destino. I paradossi disperati di Kafka sono l'esempio più alto di ciò che intendo io per utopia letteraria. Anche la letteratura "realistica", che affonda le sue radici e le sue ragioni negli eventi reali, acquista un senso soltanto quando i fatti assunti come materiali del racconto raggiungono una dimensione che va oltre la contingenza. I grandi scrittori realistici del passato non sopravvivono per lo spicchio di realtà che raccontano, ma per il senso che questa realtà acquista in prospettiva. Lo scrittore che aderisce alle soluzioni che già esistono e che sono state elaborate dalla tradizione culturale fallisce in partenza anche se ha

largo consenso di lettori. Il largo consenso può significare che lo scrittore si muove nell'area della comunicazione e non in quella della espressione dove risiede il suo impegno etico. La comunicazione si consuma senza lasciare traccia, non riguarda la letteratura né i suoi risvolti etici. Per la comunicazione sono sufficienti i giornali, la radio, la televisione, gli uffici postali e telegrafici.

Lei ha iniziato la sua carriera come sceneggiatore e ha sempre scritto per il cinema e la televisione. Lei ha scritto la riduzione cinematografica del Pianeta azzurro a proposito della quale ha affermato di aver venduto la sua ombra, forse l'anima e, sicuramente, di aver tradito il testo. Ci parli del suo rapporto con il cinema e del tradimento-adattamento.

Lavorare per il cinema e la televisione è una seconda professione che non contraddice la mia attività di scrittore. Io sostengo anzi che uno scrittore dovrebbe sempre fare anche qualcosa d'altro, non si può essere scrittori ventiquattro ore su ventiquattro. Immergersi in altre attività significa avere altre esperienze che rinnovano continuamente il magazzino delle immagini e dei sentimenti.

Malerba/Manganelli: entrambi contro il realismo e a favore di una letteratura fantastica. Entrambi etichettati postmoderni. Le sta bene questa etichetta?

In Italia Romano Luperini e Francesco Muzzioli mi hanno definito come postmoderno. Negli Stati Uniti è uscito da poco un libro di JoAnn Cannon intitolato *Postmodern Italian Fiction. The Crisis of Reason in Calvino, Eco, Sciascia, Malerba*. Il postmoderno è una categoria abbastanza generica, ma utile per tracciare una mappa letteraria e per impostare un discorso critico. Per quanto mi riguarda sento maggiori affinità con Calvino che con Manganelli che definirei piuttosto un manierista o un neo-barocco. Ma anche queste sono etichette generiche se non sostenute da un discorso critico.

Lei è letto anche dai piccoli; ha, infatti, sempre scritto per bambini e ragazzi. Quale è l'importanza della letteratura per bambini e come si rapporta ai piccoli lettori?

Nei miei libri per bambini e per ragazzi ho fatto ampio uso del *nonsense* per i più piccoli (un mio personaggio pretende di gettare la casa fuori dalla finestra, un altro inventa un recipiente grande di dentro e piccolo di fuori ecc.), del paradosso e del paralogismo per i più grandicelli (un mio personaggio scopre la velocità del buio, un altro afferma che se una automobile con quattro ruote corre a cento chilometri all'ora, una automobile con otto ruote correrà a duecento chilometri all'ora ecc.). Ma anche nei miei libri per adulti il paradosso è spesso presente (il tempo è una invenzione degli uomini per evitare che le cose accadano tutte insieme ecc.). La cosa essenziale nella letteratura per i ragazzi è prima di tutto quella di divertirli, poi di abituarli a "leggere" la realtà al di là delle convenzioni che gli vengono fornite dalla

scuola, dalla famiglia e soprattutto dai mezzi della Grande Comunicazione. Meglio un branco di caproni dialettici che un gregge di pecore dogmatiche.

University of Toronto

Rosetta D'Angelo. *Il poemetto dell'intelligenza*. Urbino: Edizioni Quattro Venti, 1990. Pp. 108.

Il poemetto dell'intelligenza, written by an anonymous poet in Florence between 1260 and 1280, is the focus of and gives title to Rosetta D'Angelo's excellent study of this little known thirteenth-century Italian poem. As D'Angelo states in the preface, the work's significance—as it relates to *Il Dolce Stil Novo* and, more importantly, Dante—has not been adequately understood by critics. The aim of her scholarly, yet very readable book, is twofold. She intends to analyze the literary merits of the *poemetto* in the context of Sweet New Style aesthetics, while focusing especially on its relationship to Dante's work: "vale a dire l'idealizzazione di Madonna Intelligenza (realizzata in modo assai originale), fondamento probabile di successivi processi idealizzanti quali i danteschi del *Convivio* e della *Commedia*" (5).

The cover's thirteenth-century miniature aptly prepares the reader for a journey into the medieval mind. The miniature thus renders the book more attractive; but also, and more importantly, it makes a visual statement of what will be discussed in the following pages. We see a knight debating with a monk before a king. Next to the king's throne sit the queen and the princess. Below them, asleep on an emerald meadow, a peasant follows their conversation in a dream. The triangle of men and women as well as the surreal ambiance underscore effectively the theological concerns of the *poemetto*.

Besides depicting the hierarchical structure of medieval society, the cover pictorially sums up the main themes of *Il poemetto*: the love of God incarnated by the Madonna, the woman-angel who represents *intelligenza* and *sapienza*, and the driving force of the celestial spheres that are in charge of human destiny. As D'Angelo's close reading demonstrates, the poem can be placed next to the verses of the great *Stilnovisti* who celebrated God in love poems dedicated to beautiful women. Only a Florentine could have fused spiritual and earthly concerns harmoniously in a style so rich in color, texture, and emotion. Drawing parallelisms with Dante's poetry, D'Angelo succeeds in supporting her thesis that *Il poemetto* had an impact on *Stilnovo* aesthetics as well as on Dante's poetry.

Undoubtedly, as we read in the Preface, the *poemetto* manifests the more individualistic needs and the cultural values of urban, mercantile, wealthy middle-class laymen who populated Florence in the early Renaissance. In the Tuscan city-state, economic and political factors contributed to the evolution of medieval poetry. Florentines were keenly aware of the dangers of materialism as they pursued luxury and power. The author of the *poemetto*, D'Angelo seems to suggest, was a man much like St. Francis of Assisi, the son of wealthy merchants, individualistic, practical, materialistic, and ambitious, who saw in God the alternative to the lures of beauty, pleasure, and wealth. Indeed, the author of the *poemetto* belonged to this minuscule world of Florence made up of free men who lived democratically and were passionately guided by the love of God and of Mary. The Madonna was in the medieval mind man's supreme happiness, and a paragon of perfection and virtue for all women.

The analysis of the theme of idealized womanhood unfolds in five chapters subdivided into sections dealing with themes and style, all emphasizing the intimate

interconnections between this poem and contemporary Florentine poetry. The wealth of information presented reveals a solid knowledge of medieval literature which is documented by quotations in Latin, French, and German. D'Angelo's approach is eclectic, effectively combining stylistic and linguistic analysis with historical information.

The first chapter aims to place the *poemetto* in its historical context. Having scrutinized medieval copies in Gothic handwriting found in the *Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, D'Angelo is able to determine accurately the time of composition of the work. She concludes that it was unquestionably written in Florence in the last years of the thirteenth century. Her detailed description of these medieval texts heightens our sense of participation. D'Angelo takes issue with those who think that this poem was the work of Dino Compagni, and that it represents a poetic effort whose literary worth is overshadowed by its didactic and theological emphasis.

This part of the book also offers a historical review of *Stilnovismo*. The critic explores the coincidences between the treatment of the theme of love in the *poemetto* and in similar works by the *Stilnovisti* paying particular attention to the thematic and stylistic analogies with Dante's poetry. The discussion is helpful to our understanding of how Dante and the Florentine poets arrived at a less abstract and more earthly treatment of the Provençal theme of idealized womanhood. Her presentation reveals an extensive familiarity with several religions and cultures as she makes use of the Bible, ancient Egypt, hagiography, and classical literature.

We learn that the link uniting woman to God can be traced not only to ancient Rome, Greece, and Byzantium, but also to other cultures not normally associated with Renaissance culture, more specifically that of Egypt. In this regard, it is very interesting to read that we can find the idea of woman-angel in the Egyptian belief in Maat, the embodiment of truth and divine justice, and the spouse of Thoth, or divine intelligence. Maat has a role analogous to that of Beatrice since she has the power to lead man to salvation. The merit of this comparison is that the discussion on the *donna angelicata* is expanded to areas of scholarship outside the conventional boundaries of Italian or Western civilization. By taking into account unexplored critical paths, D'Angelo shows the philosophical affinity of the aesthetics of the Sweet New Style with Platonic thought.

This line of discussion is further supported by a parallelism between the Song of Songs of the Old Testament and Maat. In the Bible too, the woman portrayed is beautiful, ethereal, and totally removed from earthly concerns. Depicted in an unreal natural setting, she is the ultimate goal of man's spiritual aspirations: "Allor le sue bellezze imaginai; / Di sì mirabil cosa dubitai, / Ch'avea figura angelica vissuta" (*Il poemetto* 6.7-9).

Chapter 2 includes a discussion of the function and meaning of precious stones in medieval literature. Again, D'Angelo draws analogies with other poets, particularly with Dante, to explain how, for the medieval mind, precious stones had magical qualities which alluded to God's invisible power. Dante depicts the sky of Purgatorio in terms of a luminous sapphire ("dolce color d'oriental zaffiro").

Chapter 3 scrutinizes more closely what the allegory of the *Madonna Sapienza* must have meant to the medieval reader. Particularly convincing in this phase is D'Angelo's use of quotations emphasizing the thematic and stylistic influence of *L'Intelligenza* on Francesco Barberino's *Reggimento e costumi di donna* as well as on Dante. Capitolo 4 concentrates on the stylistic features—hyperbaton, refrain, anacoluthon, assonance,

dissonance—which appear in the verses of the *poemetto*. This chapter further underscores the Florentine essence of the poem by identifying *intelligenza* with the power of a woman's love. This love was considered responsible for instilling true nobility in the minds and hearts of men, an idea which was contrary to the courtly Provençal canon that maintained that nobility could only be inherited. If the name of the poet who wrote *L'Intelligenza* is destined to remain unknown, this book seems to suggest one, Dante. Certainly, it is a valid hypothesis that requires greater research and that goes beyond the limits and intent set in the preface.

D'Angelo's book fulfills its promise to shed light on a hitherto unscrutinized medieval poem. It delivers more. She has written a useful scholarly book in Italian about the cultural values and the intellectual needs of the early Renaissance, undoubtedly a most exciting period in human history—a time when the aristocratic feudal system, ordered and hierarchical, gave way to democracy and individualism.

Handsomely produced, without typographical errors, containing a rigorous yet imaginative discussion, D'Angelo's text is an important contribution to the study of medieval literature. It includes useful commentaries and bibliographical material which should appeal to all medievalists. This reader recommends the book highly, not merely as a scholarly tool, but also as a well-written text from which the reader will derive much pleasure.

GIACOMO STRIULI

Providence College

Marianne Shapiro. *De Vulgari Eloquentia. Dante's Book of Exile*. Lincoln and London: U of Nebraska P: 1990. Pp. 277.

In the recent wave of *Convivio* translations, Shapiro's new translation of *De Vulgari Eloquentia* completes the series of the prose works that predate the *Commedia*. As we have come to expect from this scholar, Shapiro does not limit herself to translating Dante's brief and incomplete work in good, flowing and readable English, but she also provides ample documentation on the general background of the work ("Introduction: Dante's Book of Exile"); an essay on the lesser known precursors of Dante as a writer on the "Romance idiom" who probably influenced him and the writing of *De Vulgari Eloquentia*, complete with a translation of Raimon Vidal de Besalú's *Razos de trobar* and of a short piece by Joifre de Foixà, *De la doctrina de compondre dictatz*, probably a companion piece to his grammar *Regles de trobar* ("Vernacular Backgrounds"); a study on "Dante and the Grammarians," where she argues the more "profound affiliations" between Dante and medieval grammatical investigations; and finally, the concluding paper where she deals with the possible elements that may link *De Vulgari Eloquentia* to the *Commedia*.

Both the translation and accompanying essays constitute a sound piece of scholarship which probes a mostly neglected early work by Dante and underscores its importance among the most illustrious examples of medieval grammars but also singles it out, rather than *Convivio*, as the work which is closer in inspiration to the *Commedia*.

In "Introduction: Dante's Book of Exile," Shapiro emphasizes the innovative character of Dante's project both in subject matter and in recombining previous traditional disciplines. The influence of Augustine's *De Doctrina Christiana* as well as Cicero's

three great categories of style is evident but it is secondary with respect to the innovations introduced by Dante. One of these is the conception of the "wretched" style (*stilum miserorum*) which calls attention to itself because it is a category exclusively defined in terms of content rather than form as are, instead, the tragic and comic styles. The "wretched" style, Shapiro argues, can be said to be the style of the writer in exile: Ovid's but also Dante's.

The notion of exile is central to Shapiro's reading of *De Vulgari Eloquentia* since, in her view, it encompasses Dante's proposal for one illustrious language *vis à vis* the Romance vernaculars which are seen as "particular cases of progressive linguistic differentiation" (18). This linguistic change to which even Latin as Grammar is not immune is an inevitable law of nature, "a kind of linguistic exile to which all human beings remain subject" (18). "Exile would consequently mean not only a topos for the 'wretched' but an integral aspect of the human condition" (18).

The answer to this "linguistic exile" lies in the restoration of the Italian vernacular to its "natural" integrity and its transformation into a grammatical language emanating naturally from the inspiration of knowledge and art. Thus the one hope of countervailing endless change lies in grammaticalization. "The institution of grammar would provide a common uniform language, which through transcendence of time and place would resist formal variation" (28). Through the *ratio* of grammar, man is restored from exile and confusion; he is recalled to his true linguistic heritage. "On this view language itself can be an agent of moral redemption if restored to unity and regularity, a sign of the lost paradise and the ever-present possibility of return" (29).

The way is thus prepared for the ascent of the vernacular through the destruction of the "shrubbery and undergrowth" of individual languages (29). In this respect, says Shapiro, "The one language, the logos of Italy, resembles God Himself, who irradiates in decreasing degree the world of man" (30). It is "illustrious" because it is noble, ennobling and found among poets and those who are truly noble; it is "pivotal" because it regulates the lesser languages as well as human conduct. It is "the paterfamilias or pastor of all the others" (31). By regulating change in all the municipal dialects it also regulates the totality of human conduct. For as long as it accepts "its own exile and alienation from any local idiom," Shapiro claims, the vernacular remains truly a "pastoral language" (31). As for its "curial" and "courtly" attributes, since Italy has no court, these can only be imaginary as are truly the courts of reason and intellect.

For Shapiro, the linguistic model for Dante is the *corpus mysticum* where Christ is the supplement for the missing kingship which makes continuity possible. Dante replaces the mystical body with "the gracious light of reason" which takes the place of the king (33). "The entire activity of interrelated aims represented by Dante's conception of the one language amounts to the in-gathering of the whole social aggregate under one rule" (33). The emphasis is on language as "communication" in order that "the lines of communication remain open between the hierarchized ranks" (34).

In *De Vulgari Eloquentia*, Dante "links innovation to exile in deed and thought" (42) but does not attempt to reconcile any of the polemics. Serious contradictions remain, for instance, between the poetic and the philosophical and, more specifically, the philological and the linguistic. Thus, although the choice of the *canzone* in the second book would seem to argue for a rhetorical framework, the analysis is essentially syntactical and analytical. This and other anomalies point to a work which is basically a study of syntax that has nothing to do with the sphere of poetic rhetoric.

"The prevailing conception of semantic authority," says Shapiro, "yields in Dante to the primacy of syntax. In this dyad resides the most problematic, hence intriguing, aspect of the originality of *De Vulgari Eloquentia*" (45).

In the chapter entitled "Conclusion: Problems and Perspectives," Shapiro attempts to resolve these different strands by making new claims for the treatise. In her view Dante abruptly moves the argumentation away from the initial intention of writing a rhetorical and stylistic treatise to undertake an analysis of language "unparalleled" in rhetorical tradition (179). The originality of the work, however, lies in its unifying the disciplines of rhetoric, logic, and grammar. This is confirmed by Dante's use of Latin for this work: it implies that he wanted to bestow upon it the same status as that of Latin grammars, maintaining thus a qualitative distinction among potential readers.

This is what differentiates *De Vulgari Eloquentia* from *Convivio* which is characterized by the effort to spread higher culture. *De Vulgari Eloquentia*, instead, seeks to develop aspects of a higher culture within Romance culture while developing only one of these aspects. This "chiastic" difference between the two works is what determines their difference and the superiority of natural over artificial language not only for the unification of Italians but also for the validation of poetry for this end. This aspect is also reflected by the central event of exile in Dante's life which has its parallel in the alienation of the prose works from the sphere of poetics and rhetoric.

The importance of *De Vulgari Eloquentia* for Shapiro lies also in the way it fore-shadows, if not directly affects, the later *Commedia*. One instance is the process of writing itself. Dante widened the boundaries of poetic form by delimiting the subject matter of the lyric that eventually led to the rigorous *terza rima* form. Similarly, the criticism of poems in *De vulgari eloquentia* has its continuity in the poetic criticism of the *Commedia*. But perhaps even more important, Dante's preoccupation with communication and signification throughout the treatise proves to be a necessary phase in the elaboration of the major work.

This brief and general overview cannot obviously do justice to Shapiro's erudite and thorough analysis. Her claims for a *De vulgari eloquentia* that can no longer be considered secondary to *Convivio* as the "spiritual" predecessor of the *Commedia* is bound to create much needed discussion which, regardless of the outcome, will certainly help to focus attention on this work once again.

MASSIMO VERDICCHIO

University of Alberta

Peter Armour. *Dante's Griffin and the History of the World: A Study of the Earthly Paradise* (Purgatorio, cantos xxix-xxxiii). Oxford: Clarendon Press, 1989. Pp. 330.

In this work, Peter Armour builds an alternative reading to the "single, agreed interpretation" of Dante's griffin, constructed from the mid-1300s onward (13). Armour perceives a need for a reconstruction which, independent of the commentaries, investigates Dante's intentions in the creation of this "central feature in the universalizing imagery" of his earthly Paradise (12). Challenging an interpretation of more than six hundred years duration, Armour constructs an exegesis which, following Dante's unfolding of narrative, demonstrates a cohesiveness of interrelated meaning pointing

both forward and backward in the text itself and in the scheme of God's cosmic historical plan.

Armour's first step is an examination of the correspondence between the explanations of the commentators and contemporary griffin lore. His survey of both visual and written sources leads to a startling discovery: the griffin was a fierce predator representing avarice, the devil, cruelty, persecution and tyranny. Armour concludes from this evidence that "Dante is indicating that his griffin is not Christ and the Lamb but a powerful potential enemy of Christ" which in the earthly Paradise "enters fully and miraculously in accord with God's will" (45).

Armour's second step is a provision of textual evidence, which, he argues, demonstrates that the Christological interpretation of Dante's griffin presents contradictions "in terms of setting, structure, and development, of doctrine, symbolism, and vocabulary" (66-67). The alternative reading which resolves these problems, he reveals, is a recognition of what Dante sees as a "profound and astonishing truth" (73): the griffin represents ideal Rome, God's own idea of Rome, which, rather than being the result of violence or greed, was decreed by God as part of his providential plan.

What Armour sees as the fundamental significance of the griffin's two "reggimenti" of eagle and lion is summed up in the acronym which forms the title of his third chapter: "SPQR"—*Senatus populusque Romanus*, the indissoluble link between the Roman people and the Empire. At the outset, the author acknowledges that, as in the interpretation of the griffin as Christ, there is no external evidence of a pre-existent tradition from which Dante chose the griffin to stand for Rome. Since, however, the eagle and lion are "extraordinarily rich in Roman symbolism," it is in the griffin's binary constitution that Armour finds Dante's reasons for choosing this animal (75). The griffin represents the fusion of imperial and popular sovereignty endorsed by Ghibelline circles and revived in reality in the political affairs of Dante's Italy: a fusion grounded in an opposition to papal pretensions to supreme power, and in the concept of popular sovereignty and the election of kingship in the temporal sphere under God.

Having laid this groundwork, Armour proceeds to develop the significance of the griffin in each of the three incidents in which it participates in the drama that unfolds within the earthly Paradise. Armour interprets the griffin in the triumphal procession as standing for the masterwork of God's historical process in Rome—the *imperium* of Prince and people at the time of Augustus; as such, the griffin draws the chariot of Christ in an historical context, of Beatrice in Dante's. Within this scheme, according to Armour, the griffin combines the historical ideal of the Roman *imperium* in the past with the continuing universal ideal of the Augustan state, the patrimony of Augustus with that of the individual Caesar—such as Henry VII. As a poetic image, symbolically summarizing Dante's depiction of the conjoined Roman Republic and Principate in Book 2 of the *Monarchia* and his anti-hierocratic arguments in Book 3, the griffin expresses Dante's solution to contemporary monarchist controversies. In addition, Armour perceives the biformed griffin as denoting the reciprocal moral responsibility in the constitutional union of ideal Monarch and people in a fusion of authority which ensures true moral freedom for everyman, and which is in accordance with the will of God: an exemplum for the recreation of paradise on earth, one which Dante experiences when Virgil, poet of Empire under Augustus, consecrates Dante "Emperor" in his own person, with free will as his guide.

In canto 31, where Dante sees an image of the griffin reflected in Beatrice's eyes,

the description of the griffin as "la fiera / ch'è sola una persona in due nature" (81) presents, Armour believes, an audacious parallel between Christ and the Empire: a union of the divine and human on earth, "where to be truly Roman is to be Christ-like, and to be truly Christian, Roman" (151). The Christian Roman Empire, the heir to the Rome of Augustus, Armour believes, can be perceived as Christ's temporal, political body, represented on earth by the Emperor, the inheritor of Christ's kingship. Armour proceeds to provide contemporary philosophical and moral arguments for the elevation of the King's position to the divine, asserting that "what Dante is presenting in the earthly Paradise is not the theology of the Incarnation but his remarkable theology of Rome" (163). In the alternation of the Griffin's two regimes in the mirror of Beatrice's eyes, Armour continues, Dante sees both a synchronic and diachronic expression of the ideal monarchy; in these eyes which are the medium of AMOR, Dante sees reflected "the dual mystery of ROMA" (177).

To the griffin's participation in Dante's prophetic vision, Armour devotes two chapters, one dealing with the griffin's act of linking the shaft of the chariot to the tree, the other with the relationship of the griffin to the disasters which occur to the chariot after the animal's ascent into heaven. In the light of biblical exegesis and of legendary lore, Armour argues that Dante's tree in canto 32 represents both the tree of Adam's transgression and of Christ's redemption; the shaft, therefore, represents not the cross (as has been traditionally claimed) but "the link which is re-established between God's Justice and the chariot" (211); the codification of Roman law and/or those entrusted with the guidance of the pre-Christian world community. The griffin, in this context, stands for the *imperium* of Tiberius, the Roman agency used by God for his greatest act of justice. In addition, the biformed creature represents both the theological and juridical conformity between natural law and God's eternal Law, as well as between universal and particular natural law; as such it presents both a model and goal of world reform.

Armour perceives the eagle and the giant, who contribute to the monstrous transformation of the chariot, as antitheses of the griffin, whom he links to the 515, the prophetic restorer of the ideal of earthly Rome. In the context of contemporary millenarian prophecy, the griffin represents the last Emperor of a world Monarchy, "the Christ-like Prince of West and East who will lead the society of all mankind in the final triumph of Christianity and then consign all earthly power to God in Jerusalem regained" (277-78).

This book adds a new dimension to our understanding of the possibilities of meaning contained in Dante's complex structuring of the significance of his earthly Paradise. It provides a sustained, cohesive, extensively researched and closely argued rereading of Dante's griffin.

CAROLYNN LUND-MEAD

University of Toronto

Le Chiose Ambrosiane alla "Commedia". Edizione e saggio di commento a cura di Luca Carlo Rossi. Pisa: Scuola Normale Superiore, 1990 (Centro di cultura medievale 3). Pp. xlix + 298.

Uno degli sviluppi maggiori negli studi danteschi di questi ultimi anni è indubbiamente il graduale recupero della tradizione esegetica trecentesca, sia come guida imprescindibile per una più aderente lettura della *Commedia*, sia come fenomeno di cultura

a sé stante, fondamentale per l'intelligenza della ricchezza e complessità del secolo delle tre corone. Mentre Robert Hollander con il suo *Dartmouth Dante Project* (per cui si veda il numero speciale di questi *Quaderni* a cura di Amilcare Iannucci, 1989: 287-98) mette a disposizione degli studiosi di tutto il mondo, per via elettronica, in pratica tutto il patrimonio esegetico di sette secoli di studi, altri ripubblica in edizioni finalmente affidabili alcuni dei primi e più rari commenti (per es. Iacopo Alighieri e Filippo Villani, curati entrambi da Saverio Bellomo), e altri ancora stampa commenti trecenteschi 'minori', finora inediti, benché non indegni (per es. il cosiddetto *Anonimo latino*, curato da Vincenzo Cioffari).

A quest'ultima categoria appartengono le *Chiose Ambrosiane*, offerte ora in una bella e filologicamente ineccepibile edizione da Luca Carlo Rossi. Si tratta di una inedita serie di chiose in latino che corredano un esemplare della *Commedia* conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (ms. S.P. 5), da cui prendono il nome. Il codice è del primo Quattrocento, ma l'editore mostra sulla base di solidi argomenti interni che le chiose risalgono al 1355, anche se in esse si è inserito un corpo estraneo di aggiunte più tarde (circa 1383).

Una prima parte dell'Introduzione è dedicata a un puntuale raffronto tra le *Chiose* e gli altri commenti del Trecento. Per quanto riguarda i commenti anteriori al 1355 la ricerca è relativamente semplice: si notano, tra gli altri, importanti prelievi specialmente dal *Paradiso* di Iacopo della Lana, dall'*Inferno* di Guido da Pisa e, soprattutto nell'uso di citazioni classiche, da Pietro di Dante, del quale l'anonimo chiosatore sembra conoscere anche la seconda redazione. Assai più delicata è la questione dei rapporti tra le *Chiose* e i commenti del Boccaccio e di Benvenuto, essendo qui possibile un movimento in entrambe le direzioni, senza escludere che i tre testi risalgano tutti a glosse oggi perdute o non identificate. In tutto questo l'editore si muove giustamente con grande cautela.

L'Introduzione si occupa poi del problema affascinante dell'identità dell'anonimo glossatore. L'editore parte da una considerazione delle *auctoritates* citate nel testo, ma provenienti per lo più da raccolte di sentenze, vocabolari e opere enciclopediche medievali. Tra queste figurano le *Allegorie* sulle *Metamorfosi* di Giovanni del Virgilio, il quale però viene ricordato significativamente come "Iohannes de Cesena", denominazione legata allo Zibaldone Laurenziano del Boccaccio. Questo particolare, insieme ad altri indizi, non ultimi i punti di contatto con le *Esposizioni* boccacciane e il commento di Benvenuto, consentono di ancorare l'autore delle *Chiose* all'ambiente romagnolo. A questo punto la candidatura del trecentesco notaio e rimatore Menghino Mezzani, già avanzata dallo Zabughin, si fa assai allettante, e uno studioso meno scrupoloso del Rossi vi avrebbe forse consentito. Ma il Rossi riconosce che si tratta di indizi e non di prove; quindi, pur individuando l'ambiente romagnolo, e forse addirittura "l'accademietta dantesca ravennate" del Mezzani, come probabile luogo di nascita delle *Chiose*, si rifiuta a ragione di stringere il nodo attorno a un nome preciso.

L'Introduzione traccia infine la storia del manoscritto, corredandola di bibliografia, ed espone i criteri grafici, debitamente conservativi, e le norme dell'edizione.

Quanto al testo delle *Chiose*, si tratta di appunti, per lo più molto brevi, su tutti i cento canti del poema. Si passa dalle 130 righe dedicate al I canto dell'*Inferno* alle 7 in cui è racchiusa tutta la glossa all'VIII. Modesto, dunque, il materiale esegetico e quasi mai articolato per esteso. Ma, pur entro questi limiti, esso presenta spunti interessanti. Per esempio, il poema viene partito in due grandi sezioni che comprendono la prima tutti i canti fino a *Purg.* 27 incluso, e la seconda i rimanenti: partizione simile

ma non uguale a quella della seconda redazione dell'Ottimo, che sceglie a discriminare *Purg.* 27.55. Talvolta i fatti di cronaca o i dati relativi alla biografia dantesca sono presentati in maniera inconsueta o del tutto stravagante, ma non risulta sempre facile decidere se si tratti di fantasie o di notizie fondate su documenti ormai perduti. Non mancano esposizioni del tutto singolari; per es., al primo verso del poema si legge tra l'altro: "quando autor erat circa XL annum etatis sue cepit hoc opus". Il curatore discute sinteticamente tutto questo materiale nelle sue note, indicandone fin dove possibile le fonti, chiarendo equivoci e ambiguità, e soprattutto confrontando opportunamente le glosse dell'anonimo ambrosiano con quelle della tradizione esegetica trecentesca.

Chiude il volume un indice dei nomi, che comprende la sezione introduttiva e il testo delle chiose. Il volume si presenta in veste tipograficamente curatissima. Ho notato un solo refuso: a pagina 48, nota al v. 19, *Catholincon* invece di *Catholicon*. Nel complesso si tratta di un solido contributo che colma degnamente una lacuna nel corpus dei commenti trecenteschi alla *Commedia*.

LINO PERTILE

University of Edinburgh

Giovanni Boccaccio. *Ninfale fiesolano*. Ed. Pier Massimo Forni. Milano: Mursia, 1991. Pp. 208.

La recente ristampa del *Ninfale fiesolano* da parte della casa editrice Mursia testimonia la vitalità d'un interesse costante per il Boccaccio.

La casa editrice milanese aveva già riconosciuto la necessità di divulgare le opere minori del Boccaccio stampando in edizione economica il *Filostrato* e la *Fiammetta*; curatore del *Ninfale* è Pier Massimo Forni che riproduce sostanzialmente il testo apportato da Armando Balduino per *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio* (vol. 3), la pubblicazione della Mondadori composta di dodici volumi in pelle e curata da Vittore Branca.

Il volume della Mursia è invece un testo ad uso evidentemente scolastico e come gli altri testi di questa collana è preceduto da una breve nota biografica, da una nota bibliografica e da una introduzione del curatore.

Nelle succinte e lucidissime pagine introduttive Pier Massimo Forni suggerisce di studiare l'opera considerandone l'apporto sia in una visione d'insieme a carattere diacronico, che ne stabilisca cioè il ruolo e il significato nella narrativa che la precede e in quella che segue, sia in senso sincronico, insistendo cioè nel considerare anche le esigenze di tipo personale che sottostanno alla creazione del *Ninfale* in un preciso momento della storia del Boccaccio uomo e letterato. Pier Massimo Forni da un lato segnala alcune delle possibili fonti del *Ninfale* (già rintracciate tuttavia da una lunga tradizione critica) prima nei classici, soprattutto nelle *Metamorfosi*, nelle *Eroidi* e nell'*Achilleide*, poi nella narrativa più vicina al Boccaccio stesso, insistendo soprattutto sulla ben nota influenza dei cantari, tradizione già debitamente studiata dal Balduino e dal Branca.

Viene così segnalata una traiettoria narrativa che dai classici passa alla narrativa in volgare operando, nel caso del *Ninfale*, una singolare fusione tra tradizione colta e tradizione popolare che, come evidenzia il Forni, costituisce il meglio del programma

del Boccaccio letterato. Dall'altro lato viene messa in evidenza l'influenza che il *Ninfale* esercita nella narrativa successiva dove, specialmente nel Quattrocento, offre un modello forte e alternativo alla tradizione generalmente positiva delle composizioni a carattere bucolico proprio grazie alla sua conclusione drammatica.

Inoltre, suggerisce sempre il Forni, nello studio del *Ninfale* va dato peso anche a considerazioni di carattere interno che possono avere concorso alla sua composizione. Il Forni accetta come data di composizione dell'opera gli anni tra il 1344 e il 1346; il *Ninfale* precederebbe quindi di poco tempo o sarebbe addirittura contemporaneo alla composizione del *Decameron* e, collocato così, come già osservato dalla critica ufficiale, esso verrebbe a contraddistinguere un momento tutto particolare nello sviluppo della personalità poetica del Boccaccio. Il *Ninfale* fungerebbe infatti da sutura tra un periodo di tirocinio in cui il Boccaccio si cimenta con i vari generi letterari anche allo scopo di tradurli semplicemente in volgare, e un periodo della maturità, in cui l'autore arriva alla concezione e alla scrittura del capolavoro. Questi due periodi, distinti con chiarezza secondo una tradizione critica ormai ben stabilita, sarebbero in effetti compresenti nelle composite tendenze narrative e stilistiche del *Ninfale*. Questo lavoro infatti, segnala con chiarezza il Forni, ripete da un lato gli schemi rappresentativo-culturali cari al primo Boccaccio, come l'opposizione tra Diana e Venere, la rottura del sodalizio femminile e il trionfo delle leggi sociali e, infine, la tematica dell'amante abbandonato/-a che contraddistinguono le opere giovanili; dall'altro il *Ninfale* rappresenta invece una rottura decisa con il passato scritturale del certaldese che in quest'opera abbandona per la prima volta l'usuale impostazione pseudobiografica. Il Boccaccio, scrive Forni, concepisce per la prima volta e forse per primo una storia d'amore "smitizzata", nonostante si serva proprio d'un mito etiologico per raccontare l'origine borghese e mercantile di Firenze. Il Forni, ribadendo l'importanza della novità linguistica del *Ninfale*, che anche sotto questo punto di vista può essere visto come un momento di collegamento tra le opere della gioventù e il *Decameron*, non accoglie la proposta del Ricci di retrodatarlo a un periodo iniziale della scrittura del Boccaccio, fatto che ci permetterebbe di giustificare la relativa semplicità dell'opera e del linguaggio come prodotti d'un vero e proprio tirocinio letterario; d'altra parte la datazione dell'opera non acquista nelle pagine del Forni un valore a sé stante, ma dà occasione ad un discorso di valutazione critica, che pur non rivelando, per ovvie ragioni, dati nuovi, mette in evidenza con chiarezza ed eleganza le varie doti d'un lavoro, a sua volta non del tutto nuovo, ma certo originale quale è appunto il *Ninfale*. Nelle poche ma rigorose pagine introduttive il Forni recupera sapientemente il complesso discorso critico intorno al *Ninfale* e queste, oltre ad essere informative, dovrebbero certo stimolare la curiosità del lettore anche meno preparato. Un interessante aggiornamento dal punto di vista critico è costituito dal suggerimento del Forni che il tema dell'amante che non ritorna riveli, nel caso di Mensola, la "fantasia artistica" di "un tipico terrore infantile indotto dalla possibilità che la madre uscita dal campo visivo rimanga sempre in uno sgomento altrove" (14) e che la singolare favola bucolica faccia forse riferimento, sebbene indirettamente, alla difficile infanzia dell'autore.

Commendevoli e utilissime anche le note al testo, senza dubbio di gran lunga superiori all'edizione del *Ninfale* curata dal Marti (1971) e paragonabili per estensione e documentazione erudita alla stessa edizione del Balduino. Questi è seguito relativamente da vicino anche per quanto riguarda l'annotazione al testo; tuttavia il Forni riduce, se necessario, e soprattutto aggiorna, aggiungendo preziosi riferimenti

bibliografici che non solo agevolano la comprensione del testo ai principianti, ma forniscono numerosi e utilissimi riferimenti anche ai lettori più informati. Questo lavoro attento e sensibile di annotazione testimonia con chiarezza la cultura del curatore e la sua profonda conoscenza della critica riguardante il *Ninfale* in particolare e l'opera del Boccaccio in genere. Si è certi quindi che questa edizione del *Ninfale* ne renderà la lettura più accessibile ad un vasto pubblico di studenti e di studiosi, e si crede anche che essa rivalorizzi l'interesse della critica, per la verità già sveglio, sul Boccaccio cosiddetto minore.

ADA TESTAFERRI

York University

Crossing the Boundaries: Christian Piety and the Arts in Medieval and Renaissance Confraternities. Ed. Konrad Eisenbichler. Kalamazoo, (MI): Medieval Institute Publications, 1991. Pp. x, 274. With illustrations.

The twelve articles in this volume were presented at a conference on confraternities held at Victoria College, University of Toronto, in April 1989. Of the twenty-four papers presented at that conference nine were published in 1989 in *Renaissance and Reformation* (25.1), under the title *Ritual and Recreation in Renaissance Confraternities*. With the publication of the ones reviewed here only three remain to be published, and this will be done by their authors separately elsewhere (8).

As is to be expected in a compilation of conference papers these offerings are of uneven quality, interest, and usefulness. In the introduction the editor does an excellent job of tying together the various contributions. He points out qualities in, and contributions of some of the articles that are not otherwise readily apparent.

There are some chapters which most readers will find both readable and significant: Cyrilla Barr, "From *Devozione* to *Rappresentazione*: Dramatic Elements in the Holy Week *Laude* of Assisi," examines the origins of religious drama as she traces the transformation of Marian laments from acts of piety to entertainment. Kathleen Falvey's "Early Italian Dramatic Traditions and Comforting Rituals: Some Initial Considerations" also examines the boundaries between devotion and entertainment. It is well suited to the undergraduate and non-specialist. Jonathan E. Glixon, "Music and Ceremony at the *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*: a New Document from the Venetian State Archives," also earns good grades for clarity as he fills in gaps in the knowledge of the employment of music in a Venetian confraternity.

Edmond Strainchamps, "Music in a Florentine Confraternity: The Memorial Madrigals for Jacopo Corsi in the Company of the Archangel Raphael" has a long title for a short article. Nevertheless the piece is significant in that it focuses on a useful new discovery, the madrigals composed and performed in commemoration of Corsi's service to music.

Nicholas Terpstra, "Death and Dying in Renaissance Confraternities," grabs the reader's attention with a graphic reference to the activities surrounding the death bed of Eliseo Mamelini in Bologna in 1531: "Eliseo Mamelini was slipping fast. Struck by fever, and conscious of his approaching death, the sixty-nine year old notary called on family and friends for assistance. His sons knelt around the bedside to recite prayers and psalms and to receive a blessing 'like that which Isaac had given to his children'"

(179). Unfortunately the material following lacks the graphic qualities of the initial attention-attracting paragraph.

Presenting clear and readable arguments are four additional papers. Ronald F.E. Weissman's "Cults and Contests: In Search of the Renaissance Confraternity" concludes that sociability must receive as much weight as theology as a motive for the formation of confraternities. Olga Pugliese's "The Good Works of the Florentine *Buonomini di San Martino*: An Example of Renaissance Pragmatism" considers help extended to the "shame-faced poor," i.e. middle class craftsmen and workers fallen on hard times. Jean S. Weisz in "*Caritas/Controriforma*: The Changing Role of a Confraternity's Ritual" traces the movement of one confraternity from acts of full charity to involvement with the Inquisition; and Barbara Wisch's "The Passion of Christ in the Art, Theater, and Penitential Rituals of the Roman Confraternity of the Gonfalone" illustrates the changes of that group's devotion to the point where "the cult of the suffering Christ reached equal status with the cult of the Virgin, the confraternity's original dedication" (253).

The significance of the three remaining articles is less apparent. Nerida Newbigin, in "*Cene and Cenacoli in the Ascension and Pentecost Companies of Fifteenth Century Florence*" (which abounds with untranslated terms), considers the development and subsequent expiration of communal meals and religious drama in two confraternities. Ellen Schiferl's "Italian Confraternity Art Contracts" concludes that confraternity patronage was predominantly corporate in character; and Ludovica Sebgondi, "Religious Furnishings and Devotional Objects in Renaissance Florentine Confraternities," describes some of the objects and furnishings characteristic of fifteenth- and sixteenth-century Florentine confraternity life.

Most of these authors give no English rendering of some key words, phrases, sentences, and even whole paragraphs, apparently on the assumption that everyone interested in what they have written will be familiar with the Italian language. The small additional effort involved in translating these words would unlock this information to a much wider non-specialist audience. However, in spite of this problem, this volume is a useful contribution to the scholarship of the Italian Renaissance.

ROBERT J. MCCUE

University of Victoria

Marzia Minutelli. "*La Miracolosa Aqua*". *Lettura delle Porretane Novelle*. Firenze: Olschki, 1990. Pp. 263.

This book examines *Le Porretane* by Giovanni Sabadino degli Arienti from various aspects and relates the work not only to the Bolognese situation but also to the tradition of short stories from the *Decameron* to the sixteenth century. Minutelli points out that *Le Porretane* is the first and only collection to be set completely at baths. Biographical and historical contingencies of the time combined to make Sabadino's choice fall on the baths of Porretta, not least, the memories of the "casa Arienti." In the *Lettera dedicatoria*, Sabadino writes that "una nobilissima e graziosa compagnia de omini e donne" had gone there "a sumere la miracolosa aqua del famoso bagno." Other writers had described baths; for example, Floriano Dolfo had dealt with Porretta. Sabadino recreates a happy time, when men such as Bargellini and Refrigerio lived in peace

with the Bentivoglio group (of which Andrea is here the chief figure), as opposed to the closing years of the century.

Minutelli next considers the social position of the participants. They address their stories to Andrea Bentivoglio, whom Sabadino is able to honour in desirable surroundings, whereas the ruler, Giovanni, and his wife, Ginevra, had preferred to go elsewhere in the countryside. The critic points out that, of the sixty-two narrators, fifty were upper class, and, of the fifty, eleven were women. Since Sabadino was a lawyer, it is not surprising that he assumed the role of a "dottore" and included a merchant among the narrators. This attitude led to criticism of Sabadino's unheard of sociological impudence. As in his early work *De Civica Salute*, Sabadino opposed the mundane activity of priests. Minutelli analyses the nature of the "villeggianti," who are depicted in a fashion which illustrates the author's manner of writing. She describes the characteristics he attributes to the women and the subject matter of their stories. Though Sabadino includes an "araldo" and an "oste" among the storytellers, "l'atteggiamento della brigata, dunque, di là dalla signorile condiscendenza iniziale . . . , si dimostra recisamente intransigente rispetto delle distanze gerarchiche: la stessa libertà viene accordata per poterla poi umiliare, per ribadire capricciosamente il recinto aristocratico del circolo narrativo" (186). Stories of doubtful morality are allowed and the humble are sometimes protagonists. The storytellers are depicted realistically, since Sabadino adhered to reality at all times (witness his letters), and was not a great philosopher or master of theology.

It is impossible to convey the depth of Minutelli's work and its many comparisons between Sabadino's attitudes and depictions with those of the numerous other writers she cites. It certainly clarifies his position as a "novelliere."

At the end of her book, Minutelli provides an ample bibliography: she lists the complete editions of *Le Porretane*, modern selections of some of the stories, the surviving manuscripts of Sabadino's minor works together with published editions of some of them, his lost works and those of doubtful attribution. In addition to a list of his published and unpublished letters, there is a selection of biographies and of criticism of *Le Porretane* and of the minor works and letters. All in all, Minutelli's book is extremely useful for researchers.

S. BERNARD CHANDLER

University of Toronto

Andrea Matucci. *Machiavelli nella storiografia fiorentina: Per la storia di un genere letterario*. Firenze: Olschki, 1991 (Quaderni di Rinascimento 14). Pp. 275.

Observing the more than 800 page bulk of Silvia Ruffo Fiore's *Niccolò Machiavelli: An Annotated Bibliography of Modern Criticism and Scholarship* (Greenwood, 1990), one might ask whether another lengthy study of the author's work is necessary. In particular, the past decades have seen a significant interest in Machiavelli as an historiographer, illustrated in the studies of Felix Gilbert, Mark Phillips, Sydney Anglo, Mark Hulliung and Peter Bondanella, just to record those which come readily to mind. However, the value of Matucci's contribution to this enormous scholarly industry becomes apparent in the reading of his text. The significance results partly from the fact that Matucci has not merely crafted a linear analysis of Machiavelli's development as

an historiographer—this has been done before and more than once—but more from his skillful elaboration of what he defines as a new genre of style in Florentine historiography in which Machiavelli appears as the creator. For Matucci, Machiavelli is the author who unites into a single literary form both *narrazione* and *discorso* and establishes the perspective of the omniscient observer of events who not only can describe them from many points of view as they occurred but also can abstract from this narration of individual and collective deeds and personalities general conclusions which transcend the immediate circumstances of the situation recorded to become if not absolute laws of the human condition and experience then at least widely applicable principles which can be used again to help understand other events, other personalities, and other situations.

To accomplish this feat of historical exegesis, Matucci spends the first part of his book not writing of Machiavelli at all but of the Florentine historical tradition beginning in detail with the Villanis and progressing through both the indigenous vernacular tradition and the Latin humanist discipline. The great names of still read Florentine chroniclers and historians appear as contributors to his thesis: the Villanis, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Marco and Piero Parenti, Giovanni Morelli, Gregorio Dati, Giovanni Rucellai, Bartolomeo Cerretani, Francesco Guicciardini, among many others. Through his detailed discussion of these writers and their various contributions to the development of a peculiarly Florentine historiographical tradition, Matucci is able to build, layer upon layer, a complex foundation on which his reading of Machiavelli will stand. Standard concepts appear, such as the influence of imaginative literature—especially Boccaccio—on historical style in the narrative tradition and the important role of the merchants' *ricordanze* in defining the concrete, practical lessons to be learned from the experience of other men and other places.

This is, however, a simplistic reduction which does damage to the very complex and subtle analysis Matucci develops. He investigates, for example, the movement from private history (the *ricordanze* tradition) to public history in writers such as Morelli; he traces the development of the authorial voice in historical writing; he illustrates the growth of a self-conscious literary style creeping into historical writing, including vernacular histories, under the influence of Latin humanist models in which the imperative to delight is as great as to instruct. Bruni is viewed in the context not only of humanist, classical models based on Livy and informed by Ciceronian rhetoric but also of official history, in which the liberty and republicanism seen as the foundation of Florence take on a quality not unlike that of the role of God's plan for mankind through the Christian dispensation evident among earlier, vernacular writers. The hegemony of the Medici resulted as well in a necessary change in historiographical style, given that it became difficult to offer negative assessments of the regime and expect advancement. Indeed, Matucci suggests that history itself became a prisoner of the factional struggles within the Republic, and older concepts, such as divine retribution or classical *hubris*, affected the growth of the disengaged, balanced historian seeking only to record events through a careful study of cause and effect.

Early in his book, Matucci begins a theme he will elaborate throughout the text until it culminates in his study of Machiavelli (and even beyond, in the works of Francesco Guicciardini): the relationship between historical analysis and historical context. Matucci states—and no practicing historian could disagree—that different moments in history require different models of history to record or investigate them.

In its simplest form during the fourteenth century, this is seen as the usefulness of the chronicle tradition in a Florence ruled by merchants still very active in trade personally and running the city as an extension of their mercantile interests. However, in his later discussion of Machiavelli, in particular, this observation assumes a fundamental importance, because Florence at the very end of the fifteenth century, after the French invasions of 1494, the expulsion of the Medici, the hegemony of Savonarola, the collapse of the Italian state system in place from at least 1454, and the instability of the Soderini regime all required a sophistication in analysis and even narration that militated against simply applying old historical—or even literary—genres to the task.

It is here that Matucci comes closest to making a significant new contribution to Machiavelli scholarship. He argues that Machiavelli had to develop not so much just a new method of historical analysis—he did this, of course—but that this new analysis resulted in a new literary genre of history in which the omniscient narrative voice of the author not only records events but simultaneously comments on them, making judgments and digressions that turn the situation discussed from a single moment in time into a general rule which can be applied elsewhere with profit: *narrazione* is fused with *discorso*. Matucci suggests that this alteration is not the result of historical technique as much as literary style and he spends some considerable space illustrating his contention through his discussion of Machiavelli's correspondence with Francesco Vettori in the period after the fall of Soderini (the so-called "peace correspondence"). Added to this is a close analysis of *The Prince* and of *The Discourses* to conclude that Machiavelli has altered both the direction and the style of Florentine historiography towards a more sophisticated and elaborate complexion, the consequence of two centuries of historical—and literary—writing. (Indeed, Matucci even draws connections between Machiavelli's episodic style in the *Discorsi* and Ariosto.) Machiavelli, then, is the product equally of the lengthy tradition of Florentine historiography and the complex, chaotic time in which he himself lived and which required a style of history capable of comprehending it.

Matucci has, therefore, truly made a significant addition to our understanding of Machiavelli. He has also forced his reader to consider always the relationship between the literary genre and the technical discipline of history. The notes are extremely rich indicating that Matucci has read virtually all of the pertinent bibliography in Italian and even in English, the result of 30 years of British and American work on Florence. The book itself is well-organized, carefully and clearly argued and divided into easily accessible chapters. My only complaint in the scholarly apparatus is the lack of a bibliography to assist future students in using the vast array of articles and books Matucci assembled for this fine, interdisciplinary study.

KENNETH R. BARTLETT

Victoria College, University of Toronto

Ilaria Ciseri. *L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515*. Firenze: Olschki, 1991 (Biblioteca Storica Toscana 26). Pp. vii, 330.

The present study is a precise reconstruction and detailed analysis of pope Leo X's 1515 entry into Florence. The carefully orchestrated event, structured according to contemporary tastes and interests for the triumphal processions of ancient Rome, marked the apogee then attained by the Medici family—the elevation of one of its

sons to the papal throne. It also reaffirmed the return of the Medici family, exiled two decades earlier in the wake of the French invasion and the Savonarolan interlude, to Florence and government. The entry, therefore, was intended to, and did place on display the power and prestige of the ruling family and its most powerful scion, now Christ's vicar on earth and spiritual ruler of all Christendom.

Ciseri's work is based on a thorough study of archival sources and published descriptions of the event. It examines with a keen critical eye a variety of contemporary chronicles and memoirs, both edited and unedited, in order to point out what spectators *saw* and how they *read* the event. It sifts through Florentine account books, identifying a variety of individuals who worked on, and were paid for, the sets and decorations erected along the triumphal route. And it analyses the details of the procession and the scenery in light of classical precedents, contemporary allusions, and modern anthropological interpretations.

The study unfolds with the procession, from the entry into the city at the Porta Romana to the arrival at the papal lodgings in Santa Maria Novella. En route the pope passed through eleven triumphal arches, rode past five symbolic monuments, and delineated, to a significant extent, the ancient Roman perimeter of the city. In this study each triumphal arch or symbolic monument is accorded a section to itself, as are the details of the journey to Florence, the pertinent ceremonials, the organizers, the iconological programme, the renovations at the Palazzo Medici and the papal quarters at Santa Maria Novella, and the decorations of the Medici parish church, San Lorenzo.

The author has enriched her study by including several invaluable appendices to her work. There is a brief discussion of papal visits to Florence before 1515 (147–50), plus a rich bibliography on the subject (151–64). More importantly, she includes the transcription of no less than 47 documents pertaining to the papal entry itself (173–318). A few of these documents, though previously published, were not generally available. Many, on the other hand, were unpublished and their presence in the volume will be of interest to scholars working in a variety of fields. A long index includes the names of a vast cross-section of Florentine society, from the nobles and bureaucrats who orchestrated the procession to the painters and carpenters who built the displays.

This volume is an excellent interdisciplinary analysis of a major public ceremony, one that was orchestrated and read on several levels by both those who were involved in and those who were present at the event. It is also an extremely valuable source of archival information on the technical and organizational aspects of staging such a procession. The thoroughly professional approach to, and transcription of the sources is further proof of the care with which the topic was researched and examined. In short, the volume is a valuable addition to our knowledge of political posturing and propaganda in the early sixteenth century, not to mention the contribution it brings to the history of theatre and theatrics, or to the study of artists—major and minor—active in Florence at the time, or to the interpretation and application of classical Roman ceremonies in the Renaissance.

KONRAD EISENBICHLER

Victoria College, University of Toronto

James M. Saslow. *The Poetry of Michelangelo: An Annotated Translation*. New Haven and London: Yale UP, 1991. Pp. xiv, 559.

This volume serves well those who are unfamiliar with Michelangelo's poetry, those who have read the poems in the original Italian, as well as scholars. Along with translations into English of the entire *corpus* of Michelangelo's poetry, it contains a cogent introductory essay by Saslow, a concordance to the editions in Italian and translations in English of Michelangelo's verse, a concordance to his drawings and an extensive bibliography that includes the Florentine's writings along with the traditionally most important and most recent secondary sources. Among the illustrations included in this edition are reproductions of works of figurative art that are placed in proximity to contemporaneous works of poetry and reproductions of folios on which original drawings and poetic texts appear together. Thus the novice can begin to appreciate this important yet less well-known aspect of Michelangelo's creative life while those who are already familiar with his poetry will find this volume a useful reference work.

As Saslow states in the essay that precedes the poems, his purpose in compiling this edition is "to provide a broad general introduction to Michelangelo's life and the functions that poetry served in it." This is to be accomplished through "a clear and faithful rendering of Michelangelo's words; factual information . . . and textual commentary" (6). Not only has Saslow accomplished this goal, but his decision to privilege in the translations Michelangelo's diction and phrasing over rhythmical considerations allows the reader to follow the complex nature of the internal and spiritual torment that gave rise, in many of the compositions, to poetic expression. Saslow, in both his commentary and translations shows an acute sensibility to the nuances of Michelangelo's difficult language and syntax. The annotation helps make clearer a poetic voice that, indeed, to use Saslow's phrasing, "is so often archaic, obscure, or elliptical that many editors from Guasti to Girardi have felt it necessary to provide prose paraphrases as well as line-by-line annotations" (57). In addition, Saslow's desire to render the original faithfully is underscored by the juxtaposition of the original texts, which, in turn, serve neither as pretext nor as poetic inspiration for the translator. Thus, the ideas that inform the original compositions remain a vital element of the translations.

This is consistent with what Saslow affirms in the introductory essay. In his view, Buonarroti's poems are not to be considered merely as an exegetical tool whose function it is to enhance appreciation of the Florentine's figurative art. In fact, the poems must be considered an autonomous part of a dialectic totality. At the same time, they must be evaluated on their own artistic merit or lack thereof. Consequently, Michelangelo's verse must be seen at once against the backdrop provided by his personal and artistic biographies and within the historical, social and cultural milieu of which it was a part. Saslow collates and summarizes previous critical opinion to which he adds his own views regarding Michelangelo's sexuality. His periodization of Michelangelo's poetic *oeuvre*, based on thematic considerations, the persona's interlocutor within the broader social and political framework of the *Cinquecento*, is sound. Buonarroti's refusal of the Petrarchan tradition that dominated Italian literary thought during the first half of the sixteenth century is highly significant and, as Saslow indicates, underpinned the artist's "deliberate attempt to find a distinctive if idiosyncratic voice" (6). Michelangelo's verse became increasingly directed toward spiritual concerns during the last several decades of his life due to the friendship of

Vittoria Colonna on the one hand and the restoration of the Medici in Florence on the other. This progression comes to the fore here not only through the translator's adherence to the original text; it is also underscored by the commentary and by illustrations that allow the reader to go beyond the confines of a specific creative medium and see more clearly the relation between Michelangelo's poetry and his figurative art.

JOSEPH FRANCESE

Michigan State University

Pietro Aretino. *L'Orazia*. Edizione critica a cura di Michael Lettieri. Con un saggio sulla storia della critica e una nota bibliografica di Rocco Mario Morano. Rovito (Cosenza): Marra Editore, 1991. Pp. cccxix, 232.

Il bisogno di una nuova edizione critica dell'*Orazia* nasce dal dilemma editoriale posto dalle due giolitine in esistenza: l'originale del 1546 (V46) e quella del 1549 (V49), stampata, con ritocchi, forse dallo stesso Aretino, ma con poca cura e parecchie aberrazioni. Le varianti e le corruzioni cui diedero luogo i due esemplari continuarono a propagarsi fino al nostro secolo, anche se recentemente si sono fatti grandi sforzi filologici (Ferrero, 1970) per fissare un testo definitivo. La situazione sembrava che si fosse polarizzata agli inizi del settanta tra l'edizione del Ferrero (1970), che si fonda sulla seconda cinquecentina, e quella del Petrocchi (1971) esemplata sulla *princeps*. A giudicare da ulteriori eventi editoriali sembra che sia infine prevalso il testo criticamente accertato dal Petrocchi, riprodotto con pochi interventi dal Pinchera (1974), dall'Ariani (1977), e ultimamente da Renzo Cremante (1988). Ma anche qui Michael Lettieri avverte lacune da colmare, e inconsistenze da emendare.

Con questo volume ponderoso Lettieri riesce pienamente nel suo scopo di correggere una situazione editoriale che il Pinchera aveva già definito "incerta e lacunosa" (cclvii). L'intento di completezza e di freschezza di informazioni con cui il Lettieri promette di fissare in forma definitiva il testo dell'*Orazia* è subito evidenziato dalla quantità e dalla densità delle note critiche. Ad esempio, la breve "Premessa" è corredata da 27 note che si spiegano lungo quattro fitte pagine del volume. Completezza e ricchezza di informazioni bibliografiche, storiche e critiche sono anche alla base dell'ampio saggio introduttivo di Rocco Morano che passa in rassegna secoli di critica letteraria sull'Aretino, e sull'*Orazia*. Per semplificare il discorso che per la sua massima esaustività potrebbe risultare piuttosto intricato, Morano scavalca ogni barriera cronologica e raggruppa l'ingente mole della critica tra negativa, positiva e "mediana". Va fatto osservare che non si tratta solo di una rassegna elencatoria, ch  il Morano sa dare con agilit  intellettuale una lucida prospettiva storica e comparativa discutendo e paragonando contributi critici italiani e stranieri. La sua vasta conoscenza della critica aretiniana francese, spagnola, inglese e tedesca gli consente di portare avanti un discorso chiaro, compendioso e completo si da offrire una visione panoramica del pensiero critico che sin dal '500 si   andato sviluppando sia in Italia che all'estero sull'*Orazia* di Pietro Aretino. Anche qui l'intento di completezza   evidenziato dal vasto respiro del saggio (xxi-lxxxiii) provvisto di 241 note che occupano ben 156 pagine (lxxxiv-ccxxxix). Conclude il contributo del Morano una ricca Nota bibliografica che fornisce, in ordine cronologico, dati bibliografici anche di testi non discussi nel saggio o nelle note.

Dal profilo critico del Morano si passa alla presentazione della tragedia che, come fa notare Lettieri, è passata quasi inosservata fino al risveglio di un forte interesse editoriale verso la metà dell'Ottocento. Mettendo a confronto le due cinquecentine, Lettieri dimostra con rigorosa analisi filologica che la V49 non è, come si pensava, "una pura replica" dell'originale V46. A complicare le cose, la V49 venne adottata come testo base per l'edizione curata dal Galletti (1855) su cui indirettamente o direttamente si basano diverse edizioni moderne. Lettieri passa in rassegna tutte le edizioni finora stampate additando varianti, interventi correttivi, corruzioni e lacune. Il ragguaglio è corredato da un elenco delle biblioteche presso le quali sono reperibili le varie stampe, e da una serie di tavole comparative tese a mostrare su quale delle due giolitine è stata basata questa o quella edizione. La dovizia dei dati cronologici, filologici e bibliografici è poi convenientemente riassunta da uno schema grafico che mette sott'occhio i rapporti genealogici e le vicende editoriali dell'*Orazia*. Per quanto riguarda il dilemma dell'adozione del testo base, il Lettieri opta per la V46, giudicando la V49 contaminata di mende, di refusi e altre sciatterie che, benché di scarsa rilevanza, tendono a corrompere il testo. La scelta non vuol dire ignorare la V49, poiché nell'apparato critico Lettieri include tavole delle varianti non solo tra le due cinquecentine, ma anche tra tutte le susseguenti edizioni per documentare il grado di "inquinamento" e di modernizzazione che il testo ha subito nel corso della sua tradizione (ccxcvi). Il Lettieri, sempre attento alle esigenze del lettore, fornisce una chiave di lettura, soffermandosi sui criteri di trascrizioni e sulla costituzione del testo. Ancora per la convenienza del lettore, Lettieri fa precedere il testo dall'episodio dalla *Ab urbe condita* liviana con a fronte la traduzione di Jacopo Nardi, su cui si è certamente basato l'Aretino per la trama della tragedia. Segue quindi il testo preceduto dalla lettera dedicatoria a papa Paolo III.

La decisione editoriale di suddividere il testo non solo in Atti ma anche in Scene è senz'altro ben calcolata e degna di lode, poiché, a mio parere, rende la lettura dell'opera facile e gradevole. Il testo è reso più accessibile anche dalla numerazione dei versi che, contrariamente a molte edizioni moderne, è azzerata all'inizio di ogni Atto. L'edizione abbonda anche di utilissime note storiche, esegetiche e filologiche facilmente reperibili in fondo alla pagina. Il vantaggio di tale disposizione va subito avvertito se si fa un confronto con altre edizioni, anche recenti, dove la divisione è solo in Atti, la numerazione dei versi è continua, e le note a piè di pagina sono così affollate da scoraggiarne l'uso. Conclude il volume un indice dei nomi.

Lavoro veramente immane, questa *Orazia* è sorprendentemente quasi immune da errori ortografici o altre aberrazioni di stampa. Questo lettore lamenta solo la scelta di Morano di abbandonare l'uso di "ibidem" (usato molto efficacemente fino alla nota 49), dando luogo a ripetizioni superflue di indicazioni bibliografiche spesso identiche. Ad esempio la nota "P. Larivaille, 'L'*Orazia* de l'Arétin, tragédie des ambitions déçues', in AA. VV., *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, cit, pp. (. . .)" è ripetuta ben quattordici volte quasi tutte in fila (note 173-76; 178-88), dove un "ibidem" sarebbe stato più che sufficiente. Va subito notato, però, che questo tipo di ripetizione (vedi anche note 159-68; 202-19) è solo un ingombro e che non influisce in nessun modo sulla portata esegetica del saggio.

Per concludere, il volume rappresenta un contributo prezioso agli studi aretiniani. Da un canto, il libro offre un vasto panorama bibliografico che, a sua volta, sottende una sintesi esaustiva e aggiornatissima della critica aretiniana; dall'altro, l'attenta e rigorosa cura filologica, informata dal raffronto continuo con le edizioni precedenti,

fissa con certezza il testo definitivo della tragedia. Per la sua completezza e chiarezza espositiva questo lavoro di Lettieri e Morano costituisce punto indispensabile di riferimento per chi voglia inoltrarsi nello studio della poetica di Pietro Aretino, dell'*Orazia* e del teatro tragico del Rinascimento.

SALVATORE DI MARIA

University of Tennessee

Charles Klopp. *Gabriele D'Annunzio*. Boston: Twayne Publishers, 1988. Pp. 134.

In his preface, the critic states that he has been spurred to write this book by "a resurgence of interest in Gabriele D'Annunzio and his works" in the past few years. Furthermore, he admits that the real inner motivation arose from a desire to present "the first full-length English-language consideration of all this writer's major literary works."

For anyone acquainted with D'Annunzio's literary production, which covered a span of approximately sixty years, this could be considered an ambitious and cumbersome task. It has to be added that D'Annunzio's peculiar and flamboyant life style, so intimately connected with his art, had also to be taken into consideration in the analysis of his work. Klopp manages to cover all of these aspects as well as one can, taking advantage of the research carried out for this study at the "Vittoriale degli Italiani," the shrine D'Annunzio built for his own ego on the shore of Lake Garda in the last two decades of his life.

In seven dense chapters D'Annunzio's poetry, prose, novels and plays are outlined against the background of his social and sexual exploits, as well as of his stunning political and military endeavours. With this outline, the reader has the impression that each literary genre is supposed to coincide in its development with a definite chronological period. While this organization can be useful for the first two chapters, where D'Annunzio's early poetry and prose are intertwined, it becomes a little artificial in chapters three and five where novels and plays are dealt with separately. It is not difficult to detect some overlapping when one considers the date of publication (1910) of D'Annunzio's last novel *Forse che sì forse che no* in chapter three—a date which follows by almost a decade the publication and/or the performance of all the major plays analyzed in chapter five.

Each chapter is subdivided into numerous subsections aimed at stressing the main description of the following page or so, be it an event, a title, a person or a city. We can find next to the self-explanatory subtitles: "Critical Fortunes and Misfortunes" (1) "Pescara" (3) and "In memoriam" (6), the more ambiguous "Sommaruga" (6), recalling the name of the Roman publisher of one of D'Annunzio's first volumes of verse, a publisher whose importance in the poet's life and work is here confined to half a paragraph in chapter one. It is difficult to perceive in the choice of this particular name the necessary significance which a subtitle should imply.

Except for these minor points of an organizational nature, this study is praiseworthy for its clarity and linearity of judgement. The many quotations from D'Annunzio's works are in the original and in English translation (the critic's own faithful version), given the poet's lofty and distinctive use of the Italian language. A selected and limited bibliography (two pages in length) of primary and secondary sources completes

the book. The choice for the latter is entirely personal and Klopp gives a succinct explanation for each critical work cited.

The lasting impression the reader gets, at the end of chapter seven, as its title indicates, is that, as far as his life and art were concerned, D'Annunzio was and is indeed "inimitable."

MADDALENA KUITUNEN

University of Toronto

Wladimir Kryszinski. *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*. Montréal: Les Editions du Préambule, 1989. Pp. 545.

Una, nessuna, centomila, così tante ormai sono le opere su Pirandello, autore tanto citato, tanto discusso, tanto analizzato da vanificare apparentemente anche il tentativo più onesto e più volitivo di ripensamento della sua opera, quale pare essere ed è a nostro avviso il lavoro di Wladimir Kryszinski. Questo volume si accompagna a una serie di saggi pubblicati nel biennio 1989-90 e dedicati all'autore siciliano, e condivide con essi il desiderio più o meno chiaramente verbalizzato di procedere ad una riconsiderazione e non certo ad una virtuale "liquidazione" del suo lavoro. Il testo di Kryszinski si pone e per certi versi, benignamente, s'impone come saggio di letteratura comparata sul fenomeno Pirandello. La strategia è dunque quella di inglobare diversi metodi d'approccio—da quello semiotico a quello psicoanalitico nel percorso che da Freud porta irresistibilmente a Jacques Lacan—e le varie epistemologie al fine di esplicitare e dunque comprendere quel fatto letterario, ma più ancora teatrale chiamato Luigi Pirandello, capirlo cioè nella sua complessità, nella sua interna diversità e nelle sue trasformazioni.

Nonostante il "fatto Pirandello" non sia nuovo agli studi di comparatistica è innegabile, come afferma Kryszinski, che tale ricerca non abbia ancora dato risultati interamente soddisfacenti. Ed è appunto negli iati creatisi in anni di ricerca comparata che vuole inserirsi questo nuovo lavoro di Kryszinski che, a questo proposito, dichiara: "En développant notre exposé méthodologique, nous voudrions démontrer en quoi certaines caractéristiques de l'oeuvre pirandellienne et des réactions de la critique littéraire et théâtrale font de Pirandello un problème de littérature comparée qu'il faut analyser dans toutes ses implications" (75). È in una prospettiva dunque necessariamente comparatistica che l'opera e il pensiero di Pirandello sono qui affrontati. Il critico inoltre rende conto quasi puntigliosamente dei vari contributi che lo hanno preceduto—inutile citarne alcuni, visto che innumerevoli davvero sono quelli qui passati in rassegna—nell'intento apparente sia di posizionare precisamente il proprio lavoro sia di aprire nuove *avenues* allo studio della fortuna, delle fonti e degli intermediari del lavoro pirandelliano, per superare l'oltremodo sterile ricerca delle influenze che aveva invece caratterizzato gran parte degli studi comparati sulla teoria e sulla prassi pirandelliane.

Va notato inoltre che lo studio del fenomeno/evento/fatto Pirandello viene qui inserito all'interno di una ricerca delle linee di forza di una modernità che si presenta, secondo Kryszinski, come una serie di opere e di strutture concernenti Pirandello, cosicché l'opera produce i suoi predecessori nel momento stesso in cui essa genera e chiarisce la dinamica di un nuovo spazio letterario e soprattutto teatrale (il capitolo che chiude questo lavoro critico si intitola infatti significativamente: "Vers un nouvel

ordre théâtral"). Ed in questa logica ecco che Krysinski precisa il suo obiettivo in questi termini: "Sans aspirer à un panorama de la fortune des oeuvres de Pirandello ou du pirandellisme, nous voulons redéfinir et repenser les corrélations et les contextes critiques d'une réception et d'une lecture du discours pirandellien" (45). L'intento è dunque quello di inserirsi, per ridefinirlo, proprio all'interno del lavoro critico sul discorso pirandelliano, e questo alla luce di una considerazione fondamentale, quella cioè che Pirandello è divenuto nel ventesimo secolo un operatore critico e teorico che permette d'identificare un insieme testuale e, particolarmente nel caso del volume di Krysinski, teatrale vasto e quasi indeterminato.

Nel primo capitolo, intitolato "Pirandello en contextes—Métacommentaire", infatti, Krysinski afferma che l'opera di Pirandello si costituisce come oggetto di conoscenza inserito all'interno di una triplice prospettiva contestuale. In primo luogo tale opera si pone come un paradigma (da qui parte del titolo stesso del volume), cioè come un modello di pratica discorsiva e testuale globale. Come si sa, pensare paradigmaticamente significa costruire dei modelli descrittivi di un fenomeno o di un processo ai quali si possono opporre poi altri modelli. In secondo luogo, all'interno della triplice prospettiva qui assunta, ecco che il *pattern* pirandelliano viene problematizzato come un insieme di strutture costitutive di quella formazione discorsiva più generale e comprensiva che, entro i diversi registri critici, viene denominata modernità. In terzo luogo, si situa Pirandello all'interno delle trasformazioni del suo stesso paradigma. Accade allora che le strutture pirandelliane della modernità generino e problematizzino le proprie trasformazioni, cosicché l'oggetto cognitivo non può essere altro che un oggetto relazionale, specificamente dinamico e problematicamente statico. Ecco dunque che l'opera pirandelliana non tanto viene iscritta, ma s'iscrive essa stessa entro un'attualità problematica del letterario e specialmente del teatrale, i cui parametri devono essere precisamente ridefiniti. Il paradigma pirandelliano si costituisce così dialetticamente per serie negative e sovversive che sconvolgono i canoni stabiliti. L'opera del siciliano s'iscrive, infatti, secondo Krysinski, entro una modernità definita qui come "post-cervantesca" e "post-romantica" che prepara la *brisure* della rappresentazione, il divorzio col teatro psicologico, il superamento definitivo della rappresentazione e il passaggio da un teatro mimetico o para-mimetico a un teatro autonomo. In questo modo si va a chiarire l'apparente *oxymoron* contenuto nel titolo stesso del lavoro di Krysinski, si chiarisce cioè l'apparente contraddizione contenuta nella formula "paradigma inquieto".

Un importante momento del lavoro di Krysinski è, a nostro avviso, il capitolo sulla poetica del "pirandellismo". L'autore tenta dunque un'opportuna definizione di questo termine così inflazionato e rinviene proprio nel "déplacement" delle strutture verbali, nel decentramento del personaggio, nello smantellamento e nella manipolazione della mimesi i luoghi in cui si definisce lo spazio semiotico specificamente pirandelliano nella storia e nell'evoluzione del teatro moderno. Si dice nel testo che Pirandello fa sì che si riscopra in seno alla nostra modernità una struttura che si può definire la *politique de la mimésis*, cioè una torsione drammaturgica e semiotica sul rapporto differenziale tra il rappresentante, il rappresentato e l'osservatore-spettatore.

Il lavoro di Krysinski, che ha trovato un'immediata traduzione e pubblicazione anche in Italia ad opera della Bulzoni, si articola, secondo le tematiche qui tratteggiate, in due capitoli introduttivi in cui si contestualizza e si definisce il fenomeno Pirandello, nonché si chiarisce perché l'evento Pirandello debba essere considerato un problema di letteratura comparata. Il terzo capitolo è invece devoluto ad una con-

siderazione del caso Pirandello all'interno della critica francese. Il quarto capitolo considera la tematizzazione del soggettivo e le sovrastrutture della modernità. Nel quinto si analizza la questione della dislocazione dei codici teatrali con particolare riferimento ai *Sei personaggi*, mentre il sesto si concentra sull'*Enrico IV*. Dopo una definizione della linea Cervantes-Pirandello (7), i quattro capitoli successivi sono destinati allo studio del teatro di Lenormand, Sartre, Gombrowicz e Genet, studio motivato da una considerazione generale secondo la quale il metateatro pirandelliano costituisce la "dominante", cioè un "gruppo di elementi" attorno ai quali si costruiscono i rinvii correlativi di queste diverse espressioni teatrali. Nei capitoli conclusivi del suo lavoro Krysinski, come già accennato in precedenza, affronta la vecchia questione del cosiddetto pirandellismo per ridefinirla, procede poi alla sistemazione di Pirandello entro l'economia discorsiva della modernità e quella della post-modernità, per concludere con il capitolo sul nuovo ordine teatrale prospettato dall'evento Pirandello.

MANUELA GIERI

University of Toronto

Franco Ricci. *Difficult Games. A Reading of I racconti by Italo Calvino*. Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 1990. Pp. 131.

Questo accurato studio dedicato ai *Racconti* di Calvino ha il particolare merito di aver chiarito l'importante posizione di quest'opera nell'ambito della narrativa dell'autore. Ricci fa notare l'elaborato rapporto esistente fra l'autore e i suoi racconti; la continua orchestrazione di rifacimenti e ripubblicazioni, quasi volesse egli stesso sottolineare agli occhi dei critici "the underlying consistency and intertextuality of his own work" (13). Dalla dispersività iniziale delle varie pubblicazioni, i *Racconti* acquistano, nell'edizione del '58, una compatta presenza nel resto dell'opera.

Lungi dall'essere una disparata raccolta, Ricci ne dimostra l'originale struttura: 52 storie divise in 4 libri (come le settimane e le stagioni dell'anno, come il numero delle carte e dei semi in un mazzo) con una configurazione spaziale che dà ordine all'inconsistenza cronologica. Una interna coerenza tematica, inoltre, "a definite existential trajectory" (110), informa tutta l'opera e le dà coesione. La collezione acquista una sua sintassi generale in cui ogni racconto diventa episodio di una più vasta storia: viaggio esistenziale dell'uomo da una condizione di comunione col mondo alla solitudine finale. Di questo viaggio metaforico, che è anche "personal discovery" (6), il critico segue le tappe attraverso i quattro libri: dalle speranze e delusioni del dopoguerra a una ricerca nel passato delle ragioni per il fallimento presente, per poi giungere all'accettazione di dover continuare a vivere le proprie "difficili" avventure esistenziali. La pena dunque del crescere negli anni '50, nelle ansietà del dopoguerra, e di venire a patti con le illusioni infrante.

Il critico è soprattutto attratto dalla dimensione psichica ed esistenziale, pertanto la sua analisi diventa "the story of the developing malaise that accompanies the inaction of the characters in *Racconti*" (1). Prospettiva originale, direi, che mette a fuoco una qualità "emotiva" del testo di Calvino, solitamente trascurata a favore degli aspetti più razionalistici e di quelli di struttura e di stile. Un Calvino diverso dalla popolare immagine "of the sunny and cerebral writer" (1).

Ricci ci porta in un'escursione attraverso il vario mondo dei *Racconti*, di cui fa uno studio particolareggiato, prevalentemente tematico e contenutistico, ricco di utili illuminanti anticipazioni del Calvino più noto.

Dopo un discorso generale sull'opera, il testo dedica un capitolo ad ognuno dei quattro libri in cui sono suddivisi *I racconti*: *Gli idilli difficili*, *Le memorie difficili*, *Gli amori difficili*, *La vita difficile*.

Il mondo dei "difficili idilli" si apre come evanescente momento paradisiaco ambientato in un paesaggio ligure dai simbolici echi montaliani. Mondo ben presto sconvolto dal violento realismo della lotta partigiana, espressa però, sottolinea giustamente Ricci, più in conflitti interiori che in storie d'azione e di eroismi. Comincia già qui, osserva il critico, anche il processo di demistificazione della Natura, che continuerà nelle opere successive fino alla frantumazione di Palomar e alla scomparsa totale in *Città invisibili*. Dopo il passaggio dal bosco alla città, dalla natura alla giungla di cemento, non c'è più possibile ritorno "without sacrificing the advantages of an advanced culture" (21). Non c'è più quindi soluzione. Il protagonista di Calvino inizia qui il suo cammino verso un crescente isolamento, una totale incomunicabilità. Calvino fa il punto sul sogno neorealista che si spezza, da cui l'uomo emerge vittima. Ci fa inoltre notare Ricci come questo primo ciclo di storie si richiuda su se stesso tornando all'immagine iniziale del giardino, il cui incanto idillico viene ora sfatato da un'eco di morte.

Franco Ricci opportunamente definisce *Le memorie difficili* "an attempt to escape from the labyrinth of the past through ratiocination and introspection" (47). In questo—secondo me—sta l'aspetto più originale del lavoro critico del Ricci, nel sottolineare cioè il carattere introspettivo della narrativa di Calvino. "Moral introspection will always override overt action in Calvino's narrative" (56). Interessante l'immersione che il critico fa in "the dark, subliminal side of Calvino's character" (50). Dall'autoanalisi di *Le memorie difficili* affiora la natura insicura e adolescenziale dell'autore che si allinea con tutti i suoi personaggi "caught up in an existential paradox which reduces life to a series of problematic games" (50). Quando però Ricci si spinge ad affermare che Calvino "is openly confessing to an impossibility of action, to indifference" (49), mi sembra opportuno precisare il colore di questa indifferenza, che va inquadrata nella menzionata razionalizzazione, *ratiocination*. Facendo ricorso all'affine anima poetica di Montale, vediamo come anche in Calvino l'emozione del ricordo sia sostenuta dal razionale intento di interpretare gli eventi passati per illuminare il presente. Atteggiamento che contraddice il termine di "indifferenza".

Le due edizioni della raccolta *Gli amori difficili*, comparse a dodici anni di distanza, inquadrano Calvino fra due importanti momenti della sua esperienza, quello socialmente impegnato nell'illustrare la dissoluzione della società italiana degli anni '50, e quello più astratto dello sperimentalismo critico sotto l'influenza del mondo culturale francese. Mentre Ricci non manca di sottolineare questo, la solidità del suo discorso critico si disperde talvolta in un lungo monologo che si allarga a toccare troppe cose simultaneamente, rendendo alquanto faticosa la lettura, e lasciando certe salienti affermazioni non sufficientemente elaborate. Ne riporto un esempio necessariamente parziale: "Calvino's continuing dialectic . . . is one of a socially committed literature. His conception of art as a vehicle for a new perspective on life is typically Baudelairean. That he employs increasingly complex theoretical semantic properties and geometric patterns to shape a fictional experience is only indicative of his personal grammar of freedom. . . . Anthropology, Marxism, French Structuralism, Semiotics, Deconstruction, Experimentalism are merely alternative possibilities of interpretation that fluctuate between moments of optimism and pessimism (73)".

Nel contesto di una difesa dell'aspetto socialmente impegnato dell'arte di Calvi-

no, non trovo giustificato un tale categorico accostamento a Baudelaire. Ricci ama indulgere in questo tipo di erudito riferimento, di libera associazione culturale. Maupassant, Kafka, Nabokov, Borges, Conrad, ecc. vengono accostati all'arte di Calvino senza documentazione a sostegno. Un'eccessiva concentrazione di riferimenti critici fa cadere il discorso nella generalizzazione, e rischia la contraddizione. Mi sembra infatti che le affermazioni fatte qui—e giustamente—sul continuo impegno di Calvino verso la realtà sociale siano in contraddizione con le conclusioni finali che sottolineano un atteggiamento di astrazione dalla realtà. La dissertazione sul rapporto dello scrittore con la *nouvelle critique* francese (73) si disperde e non chiarisce i limiti di una dipendenza ammessa da Calvino stesso, che sembra tra l'altro avere interessanti anticipazioni già nei racconti degli anni '50. Ricci parla infatti di riduzione del personaggio a favore del *setting*, che diventa elemento strutturale della trama (63), mentre il narratore si ritira in uno stato di non partecipe osservazione. "The characters of the *Difficult Loves* . . . sustain their precarious existence through the deliberate adherence to the 'things'" (64). "As the self loses its sense of reality objects and events become self-fulfilling and imaginary" (67). Affermazioni che sembrerebbero sollecitare un richiamo alla problematica fenomenologica così importante in Calvino, che non viene sviluppato. Quello su cui il critico si sofferma sono le "defeated expectations . . . of *Difficult Loves*" (69).

Particolarmente interessante trovo l'analisi di tre racconti che mostrano strategie tematiche tipiche dei lavori successivi: *L'avventura di un lettore*, *L'avventura di un poeta* e *L'avventura di uno sciatore*. Ricci acutamente nota come i personaggi trascendano la loro esperienza per diventare "the very essence of their discourse", la loro funzione essendo quella di creare un codice invece che di rispettarlo. Si delinea già qui la nuova svolta narrativa dell'autore verso la semiotica e la codificazione del linguaggio. Questa immersione nelle tecniche della comunicazione ha però, secondo Ricci, esiti negativi. "L'avventura del poeta" è infatti di entrare in un mondo che trascende la parola e che condanna il poeta all'impotenza espressiva.

Nota costante ed originale del discorso critico del Ricci è la tendenza a sottolineare nella narrativa calviniana una progressione verso l'incorporeo, l'inesistente, il vuoto. I racconti aggiunti nell'edizione del '70 non fanno che estendere, secondo il critico, la metafora di un viaggio verso il silenzio iniziata già in questi significativi racconti del '58, e il processo di graduale dissolvimento dell'Io e dell'Altro. Per mantenere una presenza l'uomo è stato ridotto allo stato di segno, presenza cioè basata sull'assenza. L'unico suo ruolo è quello di spettatore di un mondo incomprensibile. "Yet as self-reflexivity and silence emerge in these adventures as self-designing systems of representation, free will and choice dissolve only to be replaced by ratiocination and willful symmetry" (87).

Il libro finale dei *Racconti* (*La vita difficile*) è presentato dal Ricci come ultima prova dell'incapacità da parte di Calvino di superare—a differenza di quanto aveva auspicato—la letteratura del negativismo. Ricci confuta il tentativo di altri critici di adombrare di eroismo questa poetica della disperazione, e dimostra come già nel giovane Calvino si manifesti un pessimismo che lo accompagnerà fino ai timori senili di Palomar.

Nell'ambito della critica calviniana questo lavoro del Ricci apporta il dovuto ridimensionamento di un'immagine di Calvino ariosa e beffarda, troppo amata dai critici; così come approfondisce il superficiale ritratto del giovane scrittore con tendenze neo-realistiche. C'è in effetti noia e stanchezza nei personaggi dei suoi racconti, quasi

un senso letargico, a volte. Calvino abdica al ruolo dell'intellettuale impegnato per assumere quello di spettatore, producendo una narrativa che è, nelle parole del Ricci, "descriptive rather than ideologically redemptive" (105). In questa rinuncia ai giovanili fervori ideologici, nella precoce delusione sull'irredimibile consorzio umano, Ricci vede le basi del progressivo ritiro dalla realtà da parte di Calvino per rifugiarsi nella letteratura. Lo studio psicologico che il critico così fa del mondo calviniano molto interessante e approfondito, ma forse eccessivamente volto a sottolinearne il negativismo. Ne risulta un Calvino astratto dalla realtà, chiuso nel suo isolamento, il cui personaggio scivola nell'inevitabile dissoluzione del genere umano, preso nel labirinto sociale e letterario, di cui *I racconti* sarebbero l'appropriato preambolo. Non lascerei che questo offuscasse la nota più vitale della narrativa di Calvino, quella di infaticabile indagine nella realtà umana, nella quale personaggio e scrittore non hanno mai rinunciato ad immergersi con profonda e dolente consapevolezza sociale. Anche se ridotto ad astratto spettatore, infatti, lo scambio fra protagonista e realtà continua al livello del pensiero, di quel raziocinio sottolineato dal Ricci stesso. "Guardare" per Calvino vuol dire "pensare", riflettere, interpretare. Proprio l'intertestualità fra le opere stesse di Calvino, così ben sottolineata dal Ricci, dimostra anche come, fin dagli inizi, lo scrittore sia preso dal travaglio di una problematica sociale ed esistenziale che non l'ha più abbandonato.

Lavoro lodevole questo del Ricci per aver messo a fuoco un'opera trascurata rispetto alle altre di Calvino, ed estremamente utile per la comprensione del Calvino maggiore.

GIUSY ODDO

University of British Columbia

Eugenio Montale. *Diario postumo*. Milano: Mondadori, 1991. Pp. 54.

Montale, come tutti i grandi poeti, non cessa di riservarci sorprese. A dieci anni dalla morte (Milano, 12 settembre 1981) ecco questo suo *Diario postumo* che si offre come un suo nuovo testamento, esistenziale e poetico. L'opera presenta 30 poesie di una serie di 66, inedite, donate dal poeta ad Annalisa Cima (conosciuta nel 1968) con l'incarico di pubblicarle a scadenza annuale dopo la sua morte. Di tali poesie, divise (in gruppi di sei) in dieci buste—depositate con testamenti olografi presso l'Ufficio legale della Mondadori—24 furono pubblicate nel 1986 dalla Fondazione Schlesinger (di cui la Cima è presidente): *Diario postumo* le ripropone ora con le altre sei, inedite, del 1990.

Per quanto riguarda i temi i toni e i modi della versificazione la nuova opera si ricollega alla stagione avviata nel 1971 da *Satura*, in un singolare caleidoscopio di occasioni rifrazioni ed estri mossi dall'assoluta contingenza, sui registri dell'*humour*, dell'appunto, del "divertimento", nell'assidua frizione fra ironia e presagio, partecipazione e disincanto. Su tali prospettive il *Quaderno di quattro anni* (1971) accentuava le ombre del pessimismo, marcando l'ottica di una "perdita di centro", entro la progrediente eclissi di una ragione distorta e ancora adescata dal miraggio delle "magnifiche sorti", mentre in *Altri versi* (1981) si confermava l'immagine di un Montale quasi stregato dell'indecifrabile mappa del rapporto uomo-cosmo, ma sempre coerente nel nuovo connubio tra imprevedibili provocazioni della banalità e calmo fuoco della saggezza. Nel *Diario postumo* temi e problemi di quelle raccolte

rifluiscono e si intersecano, dal rigetto dell'etica del consumismo e del profitto alla coscienza dell'inaridirsi dei rapporti umani, cui ora si contrappone, sui moti di un cuore ancor vivo, il bisogno dell'amicizia e insieme l'apertura a un *oltre-vita* che non è tanto il soprassalto di una memoria non arresa quanto il magnetico spettro della "morte che vive". "L'oblio—scrive la Cima, curatrice dell'opera, nella postfazione—si rivela come uno stato d'impotenza dell'essere mortali; da qui la saggia follia di chi, per riempire un vuoto, inventa un nuovo senso della vita attraverso poesie che ci invia dall'aldilà. Lo spazio della suprema incertezza si trasforma in un tempo preciso: undici anni. La presenza del poeta assente è la conferma dell'uomo tragico celato in Montale che, conscio che tutti gli oggetti e cose inanimate ci sopravvivono, cerca un'eternità nell'imitazione delle loro esistenze". E più avanti: "Montale, dunque, visitatore dell'altro mondo, compie un viaggio nel dopo per desiderio di una seconda vita; questa è la chiave dell'enigma che lasciò sotto forma di dono".

Il "desiderio di una seconda vita" ancora s'affida, così, alla parola della poesia, anche se "L'esser poeti non è un vanto. / E' solo un vizio di natura. / Un peso che s'ingroppa con paura" (7). Montale crede tuttavia più che mai, nel segno dell'amicizia, ai poeti ed a quanti la poesia frequentano e amano. Ed ecco nascere come un conclave discreto dove i protagonisti sono talora solo adombrati nell'allusione: poeti e critici come Zanzotto, Faggi, Segre, la stessa Cima, l'ispiratrice su cui si sbizzarrisce la fantasia nominale dell'autore, che ad essa si richiama come "anima viva", "imperatrice", "agile messaggero", "aerea figura", "guerriero", "smarrito adolescente", con qualche suggestione di una componente nuova, il sentimento paterno, che affiora nel primo testo (dove, per l'avallo dell'adozione, sono chiamate in causa sia "la mosca"—l'indimenticabile moglie—sia Gina la fedele governante). Sulla nuova "musa" (che si allinea alle altre della lunga carriera poetica montaliana, da Clizia alla Volpe) ruota il nuovo colloquio confidenziale, dove affiora anche la pacata tensione a una letizia irradiata da una sfera "oltretempo": come là dove il poeta invita "Agrodolce" a tornare "dall'esauisto genearca / con un ricordo lieto. / Un gesto che / regali l'eliso: questo mi basta, / così impervio è il cammino tracciato / dagli iddii a noi mortali" (6).

Da uno sfondo classico-pagano, da cui si innescano interrogativi su un orizzonte metafisico, prende avvio "Il clou", una poesia dove può cogliersi il fulcro dell'ispirazione di questo Montale postumo: "Certo le Parche han filato / lo stame e addugliano / i cavi delle nostre vite. / Ma dei confini tra finito / e infinito, e dello spazio / che ci separa dal baratro, / non ne sappiamo niente. / Siamo dentro un involucro / serrati fino al collo / e nulla torna, se non forse / il ricordo. Il clou / non è quaggiù—tu dici— / è il prosieguito, l'eterno, / v'è metamorfosi non metempsicosi. / Ratio ultima rerum . . . id est deus. / E fu così che il tuo parlare / timoroso e ardente, mi rese / in breve da ateo credente" (12). È un testo di straordinaria intensità e ricchezza, dove i significati si potenziano negli intrecci di un interno *oxymoron*, tra scetticismo radicale e convinzione di certezze, destino di impotenza e rivendicazione della parola-memoria che esorcizza la morte e il nulla, su registri che possono richiamare persino il potere dell'*homo ludens* nel laboratorio creativo di Leopardi. Un nuovo commiato-ritorno, dunque, di lucida totalizzante porosità, come un estremo incandescente *osso* montaliano, *Diario postumo* può offrire anche nuovi spunti alla lettura di un Montale già "postmoderno", cui ha dedicato una agguerrita esplorazione Giorgio Taffon in uno dei saggi (sul poeta, sul prosatore, sul critico) raccolti in *L'atelier di Montale* (Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1990), cercando di verificare se nell'opera dell'ultimo

Montale sussistano corrispondenze con le categorie concettuali ideologiche ed estetiche, e quindi di pratica poetica, definibili come postmoderne. In positivo gli esiti: si pensi a quell'idea di *pastiche*, in accezione postmodernista, cui il linguaggio del "quinto" Montale inclina, su un *underground* bio-escatologico che un suo verso—"la vita oscilla / tra il sublime e l'immondo"—potrebbe in qualche modo siglare.

Ricordiamo infine un'opera recentissima, assai utile per rivisitare e approfondire organicamente l'intera produzione poetica di Montale, le sue *Poesie* a cura di Angelo Marchese (Milano: Mondadori, 1991). L'autore, già apprezzato per precedenti lavori critici e semiologici anche sul poeta ligure, ne presenta qui una ricca scelta, dai primi tre libri alla stagione avviata da *Satura*, dal *Quaderno di traduzioni* alle "Poesie disperse" e alle "inedite" (con le quali entriamo nell'area di quel *Diario postumo* dal quale questa recensione ha preso avvio). Agli organici "prolegomeni" sulla personalità e l'opera del poeta rispondono le singole introduzioni alle varie opere e un attento e aggiornato commento ai testi prescelti, mentre i conclusivi "Riferimenti bibliografici" sono preceduti da proficue indicazioni sui "Materiali di lavoro", miranti a favorire l'approfondimento dell'opera montaliana su vari percorsi critici, dal "protomontale" alle opere più mature e alle più tarde, dai motivi ideologici di *Satura* alla problematica religiosa alla poetica e al linguaggio dell'ultimo Montale.

ALBERTO FRATTINI

Il Università di Roma

Le stanze ritrovate: Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento. Eds. Antonia Arslan, Adriana Chemello, Gilberto Pizzamiglio. Milano e Venezia: Eidos, 1991. Pp. 275.

The volume is the work of a group of twenty-two collaborators that includes Gianna Gardenal, Giorgio Pullini, and Marina Zancan. Sponsored by the government of the Veneto Region and the Commission for Equal Opportunity to combat discrimination, it aims not simply to serve the needs of scholars but also to bring to the attention of a wider reading public the contribution made by women over the centuries.

The individual chapters are arranged chronologically and deal with twenty-four women writers who were born or lived in the Veneto (with the exception of the Friulan Caterina Percoto). They range from Isotta Nogarola, the fifteenth-century author of a dialogue on Adam and Eve, to Giovanna Zangrandi (†1988), whose narrative describes life in the northern mountainous areas of the region and the problems of emigration. Each entry includes a bibliography of primary and secondary sources, an introduction of a few pages on the life and works of each author, and selections from her writings of approximately five to seven pages in length. The Latin texts from the humanist period are accompanied by Italian translations; all other selections are in standard Italian and the regional dialect appears only in a few words of dialogue inserted in modern works.

A quotation from Virginia Woolf's *A Room of One's Own*, regarding the different rooms occupied by women whose creative force has permeated the walls, constitutes the inscriptions at the front of the book; accordingly, in addition to treating the writer's involvement in the mainstream cultural movements of her time, each introductory essay highlights the particular context influencing the author; e.g. the convent, in the case of Arcangela Tarabotti who wrote *L'inferno monacale* in mid-seventeenth century, and the Jewish ghetto in which Sara Copio Sullam was born at the end of the Cinquecento.

The selections from the writings cover a great number of genres: orations, prose treatises, lyric poetry, pastoral literature, letters, plays, translations, lectures, journal and newspaper articles, essays of literary criticism, editions, historical tracts, memoirs, literary portraits, short stories and novels, writings on pedagogy and on religious and social reform. In many instances, the excerpts reproduced are those which provide commentary on the social status and personal situation of women; for example, Moderata Fonte's dialogue on *Il merito delle donne* (1600) is represented with a passage on the "malvagità dei mariti."

O.Z.P.

Paolo Viti, ed. *Leonardo Bruni Cancelliere della Repubblica di Firenze. Convegno di studi, Firenze, 27-29 ottobre 1987.* Firenze: Olschki, 1990. Pp. xvi, 424.

Questo ampio volume raccoglie diciannove saggi presentati al convegno fiorentino il cui lodevole scopo era quello "di portare un contributo di conoscenze nuove e approfondite" non tanto sul Bruni umanista e storico—su cui già esistevano diversi notevoli

studi—quanto sul Bruni cancelliere, la cui opera ed importanza non erano ancora state esaminate a fondo. Il volume si divide in quattro sezioni. La prima, "Politica, cultura, retorica" (1-62) raccoglie i lavori di Eugenio Garin, Nicolai Rubenstein e Riccardo Fubini, i quali inquadrano Bruni nella tradizione ideologica e culturale fiorentina. Nella seconda sezione, "Segretario papale e cancelliere fiorentino" (63-203), un più vasto corpo di studiosi—Roberto Bizzocchi, Germano Gualdo, Raffaella Maria Zaccaria, Cristina Rodolico Schupfer, Laura De Angelis, Francesca Klein, Vanna Arrighi, Luigi Borgia—esamina l'impegno e il lavoro del Bruni in quanto impiegato della curia romana e della cancelleria fiorentina. La terza sezione, "Letteratura e storia" (207-338), presenta gli studi di Vittore Branca, di Concetta Bianca, di Anna Maria Gabrini e di Rossella Bessi sulle orazioni del Bruni, le sue *Historiae*, ed una sua traduzione in latino dal *Decameron*. La quarta, "Lettere pubbliche e lettere private" (341-89), offre i contributi di Paolo Viti, di Martin Davies e di Lucia Gualdo Rosa all'esame dell'epistolario del Bruni. Un saggio conclusivo di Cesare Vasoli (391-401) e due indici (uno dei manoscritti ed uno dei nomi) completano il volume. K.E.

Sandro Briosi. *Amore e morte nelle "Rime" di Michelangelo*. Rovito: Marra Editore, 1991. Pp. 55.

Nato per esigenza didattica, come dispensa per un corso tenuto all'università di Siena, questo lavoro è volto a "individuare le linee importanti del pensiero che giustifica i momenti più diversi della sua [di Michelangelo] poesia" (7). Ponendo in rilievo la "forte presenza della motivazione psicologica e biografica" (*ibid.*), che per Briosi distingue quello di Michelangelo dai canzonieri coevi, due temi emergono come dominanti: amore e morte. La dialettica che tra i due si instaura è "povera di sintesi pacificatrici" (8) per cui si deve parlare di una poetica della tensione irrisolta. Alla quale si devono dunque ascrivere, per il critico, gli esiti diversi della scrittura michelangiolesca, oscillanti tra "fenomenismo" ("scoperta di nuove e forti capacità simboliche del linguaggio" *ibid.*) e incipiente concettismo. F.G.

Torquato Tasso. *Rinaldo*. Edizione critica basata sulla seconda edizione del 1570 con le varianti della *princeps* (1562). Ed. Michael Sherberg. Ravenna: Longo, 1990 (Classici italiani minori 16). Pp. 333.

Come avverte il sottotitolo (e nonostante una svista nell'ultima riga di p. 37 sembri confondere le cose, dando come anno di questa edizione il "MDLXII"), l'opera giovanile del Tasso viene presentata secondo la stampa allestita dall'autore nel 1570, con in apparato le varianti della *princeps* (preferita nell'edizione curata da Bruno Maier nel secondo volume delle *Opere* del Tasso [Milano: Rizzoli, 1964]; questo e altri problemi riguardanti le vicende editoriali del poema sono passati in rassegna nella "Nota al testo", 37-53). Nell'introduzione lo Sherberg si sofferma sull'inizio dei rapporti del Tasso con il cardinale Luigi d'Este cui il *Rinaldo* è dedicato, sui letterati ricordati nella prefazione ai lettori, sulla scelta di Francesco de' Franceschi come editore, sulle reazioni del giovane poeta alle istanze culturali e alle varie pressioni subite in quegli

anni dagli autori che abbracciavano tale genere letterario, e sulla selezione di Rinaldo, estremamente popolare nel Cinquecento, per comporvi intorno "uno degli ultimi poemi carolingi che il Rinascimento italiano avrebbe visto" (31). L'indice dei nomi include solo quelli del poema, con rimando al canto e all'ottava.

A.F.

Rosamaria LaValva. *I sacrifici umani. D'Annunzio antropologo e rituale*. Napoli: Liguori, 1991 (Proposte). Pp. 249.

Il tema antichissimo dell'offerta sacrificale è indicato da Rosamaria LaValva come importantissimo nell'intera opera di Gabriele D'Annunzio e, impugnato criticamente, atto a illuminarne appieno alcuni aspetti misteriosi e profondi, oltre che a certificare l'aderenza del Pescara alle istanze più significative della cultura del suo tempo. Il saggio è diviso in sei capitoli seguiti da una "Conclusione" e da una appendice. La progressione dei capitoli segue l'ordine cronologico delle opere discusse e mostra un percorso ideale in D'Annunzio che va da un iniziale istintivo impiego del tema ("Sacrificio naturale nelle novelle", cap. 1) a un suo uso sempre più cosciente, intenso e coinvolgente ("Apoteosi del sacrificio: la scelta teatrale", cap. 5) per approdare a una finale prospettiva di possibile superamento ("Superamento del sacrificio?—Forse che sì, forse che no", cap. 6). Nell'appendice si riporta la trascrizione di un manoscritto dannunziano reperito negli archivi del Vittoriale, "I Sacrificii Umani": trentaquattro fogli di appunti che certificano l'interesse teorico dello scrittore per il tema.

F.G.

Joseph Francese. *Il realismo impopolare di Pier Paolo Pasolini*. Foggia: Bastogi, 1991. Pp. 101.

I titoli dei quattro capitoli del volume ("Fra passioni e 'ideologia'", "Verso il 'Dopostoria'", "Il realismo impopolare", "Tetro entusiasmo") segnano, per Francese, i momenti più significativi della biografia intellettuale di Pasolini. All'impegno per la lotta di classe degli anni Cinquanta segue, nel decennio successivo, uno stato di profonda crisi nel poeta. Che parla di una attuale "Nuova Preistoria" (della borghesia, nella quale si sarebbero integrati i rivoluzionari delle generazioni precedenti); essa segna, nelle parole del critico, "la fine della dialettica 'storica' [...] e il ritorno a un *continuum* temporale privo di lotte di classe" (41). Contro il realismo mercificato della borghesia Pasolini propone di lottare all'interno del sistema e proprio con le "armi" della borghesia; si spiega così la scelta del mezzo cinematografico (42-43). Il "realismo impopolare" di cui si discute nel terzo capitolo, è determinato dalla volontà di reagire alla massificazione delle coscienze operata dalla onniavvolgente borghesia, così come lo è anche il "tetro entusiasmo" successivo: una intensificazione della su detta percezione del reale tinta di pessimismo che comunque non esclude la possibilità irrinunciabile di lottare puntando sulla coscienza dei giovani.

F.G.

Bruce Merry. *Women in Modern Italian Literature. Four Studies Based on the Work of Grazia Deledda, Alba De Céspedes, Natalia Ginzburg and Dacia*

Maraini. With a preface by Giovanni Cecchetti. Townsville: Department of Modern Languages, James Cook University of North Queensland, 1990 (Capricornia 8). Pp. viii, 229.

Come sottolinea il Cecchetti nella prefazione, il volume del Merry indaga "a group of contemporary novelists with physical, emotional, mental and social characteristics in common. . . at the center of an environment that more often than not is oppressive and injurious" (v). I quattro saggi che lo compongono (ciascuno corredato di una bibliografia specifica) sono dedicati rispettivamente alle quattro autrici indicate nel sottotitolo, con molti riferimenti ad altri scrittori e soprattutto scrittrici del Novecento—e in particolare nell'ultimo l'attenzione si sofferma anche su *Una donna* di Sibilla Aleramo. Nel primo il Merry suggerisce che la Deledda promuove la causa della donna mettendo in risalto la sua superiorità sull'uomo nel ricordare, nel dissimulare e nel resistere alle avversità; nel secondo la De Céspedes è esaminata come autrice di storie d'amore nelle quali la donna, nella sua posizione di inferiorità, si trova chiusa come in una prigione, costretta a scegliere "between suicide, murder or escape" (125); difficili rapporti matrimoniali sono al centro dell'attenzione della Ginzburg nel terzo; nel quarto le protagoniste della Maraini annullano i termini tradizionali di grazia e di debolezza in cui così a lungo è stata visualizzata la quintessenza della femminilità.

A.F.

Crosiere. Rivista d'umanità e di civiltà letteraria 1 (1990) nn. 1 e 2. Pp. 105, 146.

Diretta per la sezione letteraria da Sergio Maria Gilardino e per la sezione linguistica da Bruno Villata, e pubblicata in due numeri all'anno a Montreal da Montfort & Villeroy, la nuova rivista, come scrive il Gilardino, "è stata fondata per rendere omaggio a voci discordi, a latitudini culturali inconsuete, a identità e a verità ritrovate e rinnovate, ad iniziative intertestuali ed interculturali, sia in sede di ricerca scientifica che di creatività letteraria" (1.8). Comprende in varie sezioni studi di carattere letterario e linguistico, lettere inedite (di Silvio Pellico, di Melchiorre Cesarotti, di Isabella Teotochi Albrizzi, di Umberto Fracchia e di Luigi Pirandello), poesie e prose originali, interviste e resoconti di conferenze, e recensioni. Il termine del dialetto piemontese (in cui significa 'incroci') che ha dato origine al titolo e lo spazio dei primi due numeri riservato a testi nello stesso dialetto non vuole comunque pregiudicare i contributi riguardanti variamente anche altre culture regionali italiane e gli studi di comparatistica, e gli scritti possono essere inviati "in piemontese, provenzale, catalano, ladino, francese, italiano, inglese, tedesco e spagnolo" (2.16).

A.F.

Biblioteca di Quaderni d'italianistica

is a monograph series published by the Canadian Society for Italian Studies with the aim of fostering the dissemination of Italian Culture by publishing full-length studies in English, French and Italian on all aspects of Italian Literature, Language, and Pedagogy.

The Editor invites all Members to submit their Manuscripts for possible Publication in the Series.

Volumes available:

Julius A. Molinaro, *Matteo Maria Boiardo. A Bibliography of Works and Criticism from 1487-1980*. (\$10.00)

N. Villa, M. Danesi, eds. *Studies in Italian Applied Linguistics/Studi di linguistica applicata italiana*. (\$15.00)

Giovanni Meli, *Don Chisciotte and Sancui Panza*, a bilingual edition, translated, edited and with an Introduction by G. Cipolla. Illustrations by G. Vesco. (\$20.00)

Luigi Pirandello, *Tonight We Improvise and "Leonora, Addio"*, translated, edited and with an Introduction by J. D. Campbell and L. G. Sbrocchi. (\$8.00)

Francesco Loriggio, ed., *Tra due secoli. Il tardo Ottocento e il primo Novecento nella critica italiana dell'ultimo ventennio*. (\$15.00)

A. Alessio, C. Persi Haines, L. G. Sbrocchi, eds. *L'enigma Pirandello*. (\$25.00)

Giovanni Meli, *Moral Fables*, a bilingual edition, translated, edited and with an Introduction by G. Cipolla. Illustrations by W. Ronalds. (\$ 20.00)

Renzo Titone, ed., *On the Bilingual Person*. (\$ 15.00)

G. Colussi Arthur, V. Cecchetto, M. Danesi, eds., *Current Issues in Second Language Research and Methodology: Applications to Italian as a Second Language*. (\$ 25.00)

J. Picchione, L. Pietropaolo, eds., *Italian Literature in North America: Pedagogical Strategies*. (\$25.00)

Please address all inquiries and orders to:

Leonard G. Sbrocchi, Editor

Dept. of Modern Languages and Literatures

University of Ottawa

Ottawa, Ont., Canada

K1N 6N5

Tel. (613)-564-5471

University of Toronto Italian Studies

FICINO AND RENAISSANCE NEOPLATONISM, eds. K. Eisenbichler and O. Zorzi Pugliese.

Contains 13 major essays (11 English, 2 French), dealing with the central *topos* in relationship to such major ideas as man, love, the divine, beauty and harmony, not only in the work of Ficino, but in the work of Cavalcanti, Leone Ebreo, Ariosto, Vittoria Colonna, Benivieni, Castiglione and Pico della Mirandola. 202 pages. ISBN 0-919473-59-8 \$16.00

CALVINO REVISITED, ed. F. Ricci.

A collection of 14 essays (all in English) offering tribute to the man and a broad analysis of his complex poetic vision. 230 pages. Illus. ISBN 0-919473-71-7 \$16.00

THE SCIENCE OF BUFFONERY: THEORY AND HISTORY OF THE COMMEDIA DELL'ARTE, ed. D. Pietropaolo.

This is a grand collection of 20 essays (16 English, 1 French, 3 Italian) exploring textual segmentation, doubling, improvisation, the Commedia dell'Arte's role in the development of national theatre, and its revival in recent times. 310 pages. ISBN 0-919473-67-9 \$16.00

PERSPECTIVES ON NINETEENTH-CENTURY ITALIAN NOVELS, ed. G. Pugliese.

This collection of 13 essays (8 in Italian) offers a number of methodological approaches—historical, philological, semiotic and ideological—to the 19th century novel, with a special concentration on Manzoni and Verga. 182 pages. ISBN 0-919473-75-X \$16.00

LECTURA MARINI, ed. F. Guardiani.

This important volume presents, for the first time, a canto-by-canto reading of G. B. Marino's *L'Adone*, with contributions by nineteen major scholars. 347 pages (18 essays in Italian, 2 in English). ISBN 0-919473-64-4 \$20.00

DONNA: WOMEN IN ITALIAN CULTURE, ed. A. Testaferri.

This collection of twenty-three essays (17 in English, 6 in Italian) deals with the representation of women and the idea of the feminine in the works of Italian writers from Dante to Pirandello, and calls attention to those women writers who have contributed to the formation of Italian culture. Special attention has been given to the position recently attained by women in the postmodern world, both in literature and in Italian political life. 320 pages. ISBN 0-919473-54-7 \$16.00

PETRARCH'S TRIUMPHS: ALLEGORY AND SPECTACLE, eds. A. Iannucci and K. Eisenbichler.

This collection of 28 essays (all in English) deals with Petrarch's six triumphs—Love, Chastity, Death, Fame, Time and Eternity—and the important influence they had upon Renaissance allegory, art, pageantry and spectacle. Included are studies of the semiotics of the triumphant procession, sacred and profane prototypes, modes of artistic representation and the triumph as genre. xvi + 420 pages. Illus. ISBN 0-919473-69-5 \$24.00

SATURN FROM ANTIQUITY TO THE RENAISSANCE, ed. by A. Iannucci.

This collection of 10 essays is wonderfully comprehensive. It treats the importance of Saturn from his earliest traces as a lord of the Golden Age to his role in the Roman Saturnalia, the development of the astral tradition, and the deity presiding over melancholy. There are analyses of him as he appeared in Spanish theatre, in Italian art, in medical treatises and in 15th century romance treatments of the ancient gods. Fascinating reading for Renaissance scholars in many fields. xii + 182 pages.

ISBN 0 919473 00 2 paper / 01 0 case paper \$12.00 case \$28.00

To order any of these fine books, write to:

University of Toronto Italian Studies, Department of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Canada, M5S 1A1

DANTE'S DIVINE COMEDY
A TELEVISUAL COMMENTARY

Written by Amilcare A. Iannucci

University of Toronto

Using manuscript illuminations and other visual material, the programmes in this video series provide a thematic and structural overview of Dante's great epic poem of sin, purgation, and salvation.

Now available:

Vulcan's Net: Passion and Punishment (<i>Inferno</i> 5)	22 minutes
Dante's Ulysses and the Homeric Tradition (<i>Inferno</i> 26)	30 minutes

In preparation:

Dante's Universe and the Structure of the *Divine Comedy*

The programmes may be rented or purchased with an English or an Italian sound-track. For more information, write or call:

Media Centre Distribution
University of Toronto
121 St. George Street
Toronto, Ontario, M5S 1A1

Tel. (416) 978-6049
FAX (416) 978-7705

Italian Canadiana

Italian Canadiana, the official journal of the Centre for Italian Canadian Studies of the Department of Italian Studies, University of Toronto, is devoted to research on cultural and social aspects of the Italian community in Canada. The journal, published annually, includes articles and reviews in English, French and Italian.

Editor

Julius A. Molinaro

All subscription enquiries and business correspondence should be addressed to:

Michael Lettieri, Business Manager
Department of Italian Studies
Erindale College
Mississauga, Ontario
Canada L5L 1C6

Subscription Rates:

Regular: Cdn. \$10.00 *Institutions:* Cdn. \$13.00
(Overseas, add \$3.00 for mail and handling)
Sustaining: Cdn. \$25.00

Please make your cheque or money order payable to *Italian Canadiana*.

All enquiries concerning manuscripts should be sent to:

Julius A. Molinaro
Centre for Italian Canadian Studies
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1

Centre for Italian Canadian Studies
Department of Italian Studies
University of Toronto

COVER: K O D E S I G N

ISSN 0226·8043